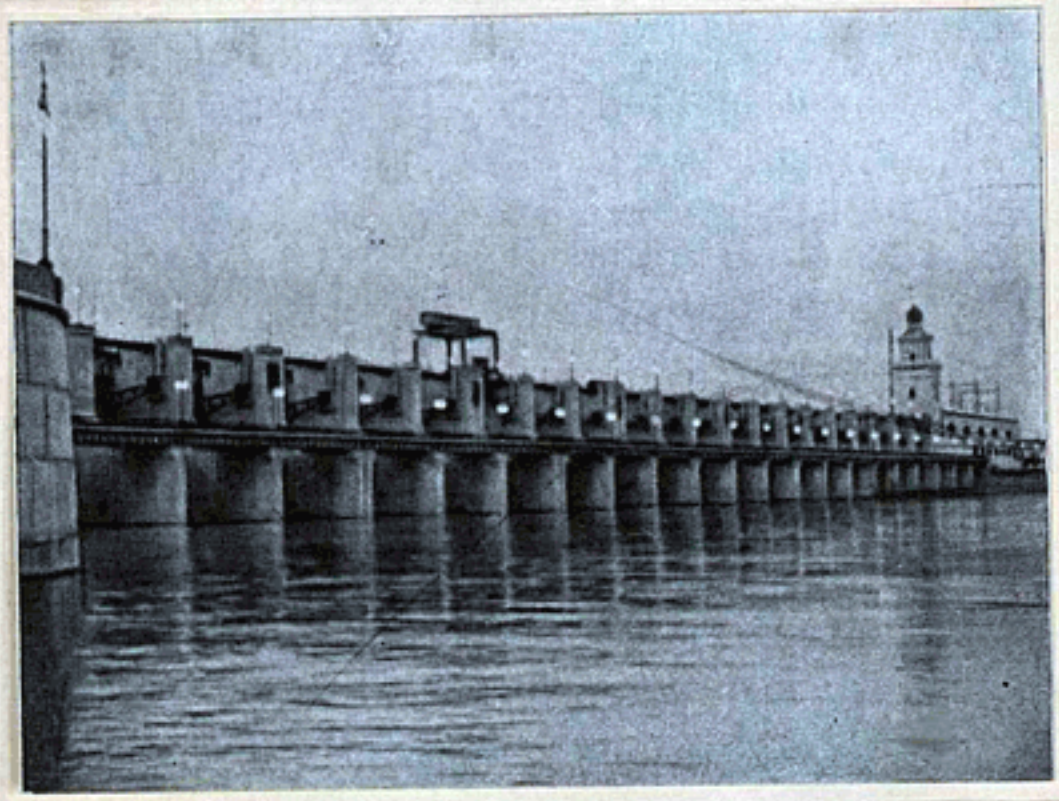
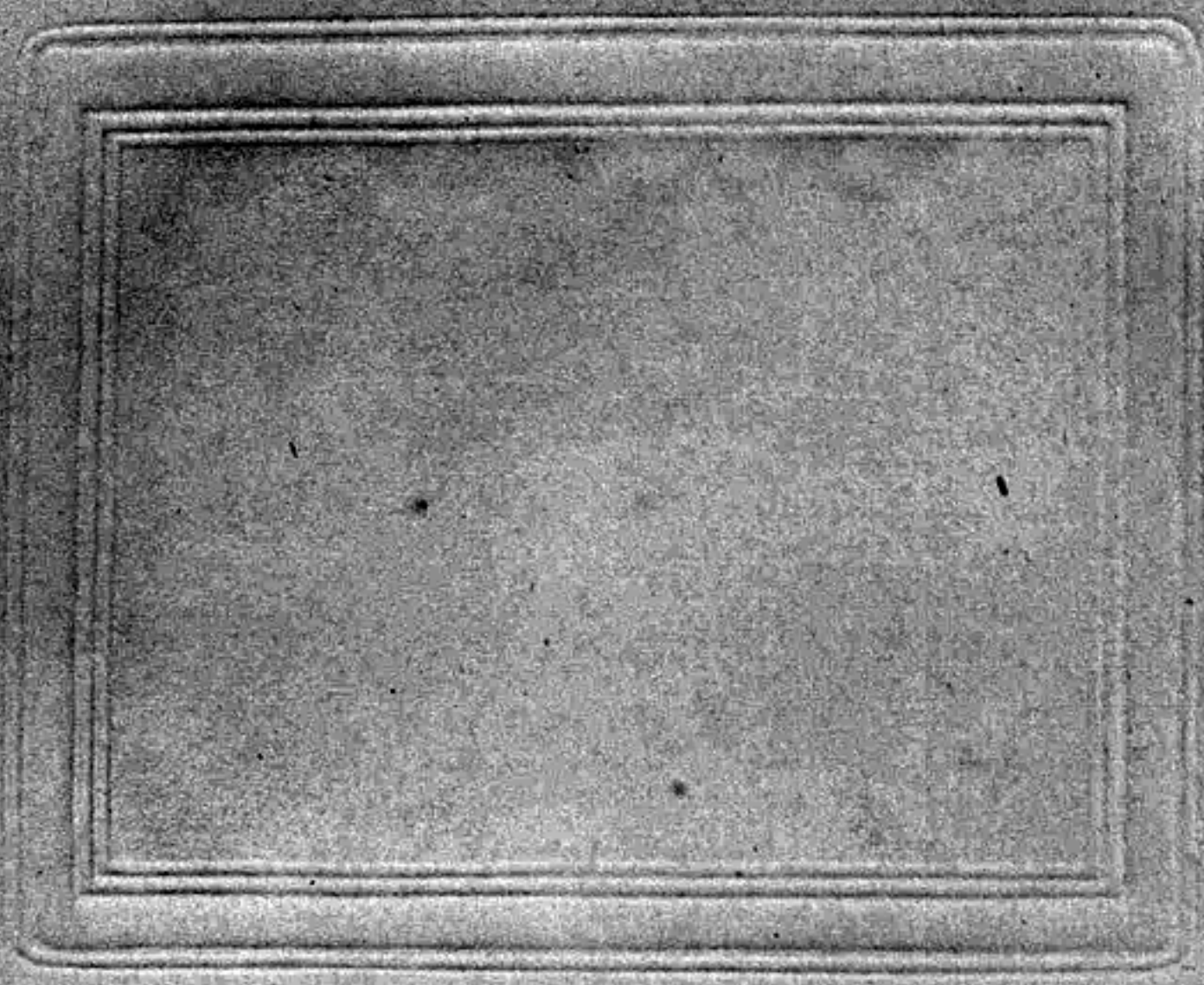


ИСКУССТВО КИНО

12
1952



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 12
ДЕКАБРЬ
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Погожева. Советское киноискусство в борьбе за мир 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Сунь Цянь, Линь Ша. Богатый урожай 11

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Марьямов. Роман и сценарий «Жатва» 48
Ю. Винокуров. О некоторых вопросах кинокомедии . . 62
И. Вайсфельд. Сценарии Горького 70

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Е. Смирнова. Образ народа в фильмах о великих русских композиторах 81
В. Ждан. Против описательно-натуралистического метода в научно-популярном кино 88

В. Гардин. В жизни и в искусстве 99
Статьи за год 126

На обложке — кадр из документального фильма «Волго-Дон».

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1952

К НИГОНОСЦАМ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Л. ПОГОЖЕВА

СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО В БОРЬБЕ ЗА МИР

Новый мощный подъем общенародного движения за мир, связанный с подготовкой и проведением Конгресса народов в защиту мира, свидетельствует о растущем стремлении людей доброй воли сорвать агрессивные планы поджигателей новой войны, о желании простых людей всего мира упрочить мир между народами.

То, что происходит сегодня, как нельзя ярче подтверждает правильность положений, выдвинутых на XIX съезде партии в отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова, указавшего на колоссальный размах демократического движения в защиту мира.

Последовательно и неуклонно проводя политику мирного сотрудничества со всеми странами, Советский Союз использует все средства для пропаганды идеи мира и разоблачения идей войны, в том числе и такое мощное средство духовного воздействия на массы, как кино.

Органичность темы борьбы за мир для всего советского искусства как искусства социалистического реализма, унаследовавшего лучшие традиции прогрессивного искусства прошлого, совершенно очевидна.

Высокий гуманизм, беспредельная вера в человека, в его разум, в его будущее всегда характеризовали русскую прогрессивную литературу. Не было среди передовых русских художников человека, пропагандирующего агрессию и человеконенавистничество.

Мечтая о превращении пустыни в цветущий сад, о хрустальных дворцах будущего, о каналах, соединяющих реки, о сильных и умных машинах, о гигантском развитии техники и искусства, великий революционный демократ Чернышевский видел воплощение своей мечты о человеческом счастье в царстве освобожденного труда, в коммунизме. Будущее человечества рисовалось Чернышевскому «светлым и прекрасным» и он неустанно призывал любить это будущее, работать для него.

Продолжатель лучших традиций классической литературы, основоположник нового социалистического искусства Максим Горький провозгласил человека борцом за счастье простых людей, создателем нового мира.

Творчество Горького, неразрывно связанное с историей революционного движения, питалось идеями партии Ленина—Сталина.

Последовательно осуждая грабительские, империалистические войны, коммунисты, верные великому знамени революционного интернационализма, всегда твердо стояли на «марксистских позициях решительной борьбы против царского самодержавия, против помещиков и капиталистов, против империалистической войны» (История ВКП(б), Краткий курс).

При этом коммунисты никогда не были пацифистами, не ограничивались пропагандой мира, но всегда вели активную революционную борьбу за мир.

Борьба за мир, за счастье народа связывалась коммунистами с делом победы пролетарской революции, несущей освобождение трудящимся. И тема свободного творческого труда вместе с темой борьбы за мир получила полное развитие в искусстве после победы Октября, ибо революция несла «власть Советам и мир народам».

Горький неустанно возвеличивал свободный, творческий, радостный человеческий труд, и в своем учении об искусстве утверждал труд как эстетическую категорию.

В послереволюционных очерках, написанных в результате поездки по Советскому Союзу, Горький, пораженный картиной гигантских преобразований, происшедших в стране за первое десятилетие после революции, писал:

«Об этой чудотворящей силе воли, силе труда необходимо как можно чаще напоминать людям в наши дни, когда пред людьми широко развернута возможность работать для себя, на самих себя, для создания трудового государства...».

Горький был непримиримым врагом всего, что мешает человеческому счастью, что является или может явиться источником зла, горя и уродств жизни. Во имя человека, во имя его мирной радостной созидательной деятельности восставал Горький против жестоких законов капиталистической жизни и против угрозы империалистической войны. Обращаясь к деятелям культуры Запада, Горький писал о поджигателях войны:

«Они снова хотят уничтожить, искалечить миллионы людей. Хотите ли вы этого? Вы в силах не допустить войны...»

Отстаивая идеи равенства народов и наций, советское искусство, искусство социалистического реализма с его принципами правдивости, идейности, партийности и народности, всегда, на всех этапах своей истории призывало народы мира к сотрудничеству и дружбе.

Советская литература, живопись, театр, музыка, кино именно потому обретали особую силу, что, обращаясь к простым трудящимся людям всего мира, защищая их интересы против интересов хищных и жестоких эксплуататоров, несли миру самые передовые, самые гуманные идеи, идеи коммунизма.

Итоги второй мировой войны с особой ясностью показали всему миру очевидные преимущества советского строя, решительно изменили соотношение исторических сил в мире, вызвали среди народов еще большие чувства глубокого уважения и симпатий к Советскому Союзу.

«Вторая мировая война потрясла до основания жизнь многих народов и государств и изменила лицо мира» (Г. М. Маленков).

После второй мировой войны ряд народов Европы и Азии встал на путь народной демократии и социализма, образовав во главе с Советским Союзом единый могучий лагерь миролюбивых народов. К этому лагерю присоединили свой голос все честные люди, не желающие проливать кровь в интересах империалистов.

Возглавленное Советским Союзом и великим Сталиным мощное движение борьбы за мир приняло невиданный, колоссальный размах, охватило все страны мира.

«История не знала такого массового движения, каким является движение, объединяемое международным лагерем сторонников мира. Нет ни одной страны, где бы это движение не имело своей опорной базы, не росло как вширь, так и вглубь» (Г. М. Маленков).

В известной беседе с корреспондентом газеты «Правда» 17 февраля 1951 года товарищ Сталин сказал:

«Мир будет сохранен и упрочен, если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца. Война может стать неизбежной, если поджигателям войны удастся опутать ложью народные массы, обмануть их и вовлечь их в новую мировую войну.

Поэтому широкая кампания за сохранение мира, как средство разоблачения преступных махинаций поджигателей войны, имеет теперь первостепенное значение».

Гениальные указания товарища Сталина не только определили важнейшую задачу всех людей доброй воли — отстаивать дело мира, но и указали искусству на необходимость продолжить глубокую разработку этой актуальнейшей и важнейшей темы.

«По окончании второй мировой войны партия продолжала вести внешнюю политику, направленную на обеспечение длительного и прочного мира и развитие международного сотрудничества» (Г. М. Маленков).

Вся послевоенная политика нашей партии, весь героический труд многомиллионного советского народа, все виды искусства так или иначе были посвящены великой задаче борьбы за мир, разоблачения его врагов.

Центр мировой реакции переместился после войны за океан. Там плетутся нити кровавых заговоров, готовятся новые агрессии.

«Ныне американский империализм выступает уже не только как агрессор, но и как мировой жандарм, старающийся задушить свободу везде, где только возможно, и насадить фашизм» (Г. М. Маленков).

В страхе перед законами истории и перед растущей активностью трудящихся масс, перед 500 миллионами людей, подписавших Стокгольмское Воззвание, буржуазными философами — лакеями империализма — пущены в ход все возможные средства: Ватикан и расистская теория; оголтелый национализм и обветшалая идеалистическая философия; продажная желтая пресса и растленное буржуазное искусство.

Философы типа Александера (Англия), называя себя неореалистами, проповедуют вечность и неизменность мира и человека, извлекают мифы Платона о вечных идеях, воскрешают верования средневековья, богословскую, антинаучную догму о неизменяемой человеческой природе, в которой «много зла и мало добра».

Неотомизм — официальная доктрина Ватикана, идущая от Фомы Аквинского, — отрицает реальность исторического развития. Всякие реакционные теории, как, например, теории «круговорота», «цикличности», являются разновидностями новейшего идеализма, продолжающего и развивающего реакционную, антигуманистическую сущность философии Шопенгауэра, Шпенглера, Ницше.

Все эти так называемые теории призваны убедить мировое общественное мнение в бессмысленности сопротивления силе «атомной дипломатии».

Тому же служит сегодня и реакционное американское искусство в целом и киноискусство в частности.

Отвратительную лакейскую роль играет голливудская кинопромышленность, по прямому приказу Уолл-стрита изготовляющая фильмы, пропагандирующие войну.

Экспрессионизм, сюрреализм — все это явления не новые в истории Голливуда. Спиритуалистическая тематика, смакование подробностей убийств, самоубийств, сумасшествий и т. д. — все, что характерно вообще для загнивающего буржуазного искусства, издавна отличало голливудскую реакционную продукцию.

Новым явилось то, что после войны, продолжая выпускать фильмы, воспевающие «американский образ жизни», культивирующие аморализм и человеконенавистничество, Голливуд занялся еще изготовлением кле-

ветнических фильмов, показывающих «ужасы коммунизма», картин, прямо и активно рекламирующих идеологию империалистической агрессии.

К таким в первую очередь относится фильм «Железный занавес»— гнусная антисоветская фальшивка продюсера Д. Занук, вице-президента фирмы «XX век Фокс».

За этим фильмом, демонстрация которого вызвала возмущение всех честных людей, последовали такие антисоветские фильмы, как «Красная угроза», «Вопрос силы», «Красный Дунай» и т. д.

Пропаганда войны ведется Голливудом в таких фильмах, как «Прорыв», «Объект неизвестен», «Рожденные убивать», «Железный человек», «Безумцы воздуха» и другие. Картины «Янки в Корее» и «Почему Корея?» содержат самую откровенную расистскую теорию.

Характерен для современного американского кино фильм «Магическое лицо», прославляющий Гитлера. Цель такого фильма обмануть народы, уверить их в том, что фашизм не так уж плох, и, пожалуй, стоит начать все сначала...

Главным героем картины «Лис пустыни» является гитлеровский маршал Роммель. В финале картины звучат слова Черчилля, восхваляющего маршала-фашиста за «военный талант» и «рыцарские чувства».

Голливуд стремится захватить кинорынки различных стран и буквально наводняет экраны маршаллизированных государств грязным потоком человеконенавистнической халтуры, воспевающей подлецов, гангстеров, убийц, психопатов, алкоголиков, проституток и т. д., фильмов, пропагандирующих идеологию разбоя, имеющих прямой целью подготовить народы мира к мысли о «неизбежной» и «необходимой» войне.

Но в своей экспансии голливудские дельцы встречают сопротивление. Простые люди всех стран с презрением отворачиваются от реакционной стряпни американских киностудий. Ширится протест против растленной пропаганды войны.

В своем гениальном труде «Экономические проблемы социализма в СССР» И. В. Сталин пишет: «Главные черты и требования основного экономического закона современного капитализма можно было бы сформулировать примерно таким образом: обеспечение максимальной капиталистической прибыли путем эксплуатации, разорения и обнищания большинства населения данной страны, путем закабаления и систематического ограбления народов других стран, особенно отсталых стран, наконец, путем войн и милитаризации народного хозяйства, используемых для обеспечения наивысших прибылей».

Этот закон толкает монополистический капитализм на организацию новых войн для завоевания мирового господства.

Этот закон заставляет реакционное буржуазное искусство обслуживать агрессивные интересы господствующего класса монополистов.

Совсем иной характер носит искусство стран, освободившихся из-под гнета капитализма и строящих свою жизнь на новых, демократических началах.

Свежий ветер проник на экраны стран народной демократии, освободившихся от влияния Голливуда. Киноискусство Китая, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Болгарии, Польши, демократической Германии, приобщаясь к методу социалистического реализма, обратилось к жизни трудящегося народа, сделало своим главным героем простого человека, строителя новой жизни.

Этот решительный поворот произошел под непосредственным и благодатным влиянием советского киноискусства, принципы и традиции которого оказали глубокое воздействие на весь ход развития киноискусства стран народной демократии.

Председатель киносовета Чехословацкой кинематографии Йржи Гендрих пишет:

«Огромным успехом пользуются у нас советские фильмы, которые разоблачают поджигателей войны, остро, ясно освещают борьбу за мир. Фильмы «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос» играют в Чехословакии большую воспитательную роль».

На путях социалистического реализма развивается сегодня и киноискусство Венгрии, в центре внимания которого — жизнь и судьба простого, трудящегося человека (таковы фильмы «Пядь земли», «Женщина отправляется в путь», «Анна Сабо» и другие).

«Теперь перед каждым деятелем кино открываются два пути: путь рождающегося нового или умирающего старого, путь мира или войны, путь советского или американского фильма. Мы, венгерские кинематографисты, сделали выбор. Мы идем по пути нового, рождающегося, по пути защиты мира, по пути советского кино», — пишут венгерские кинематографисты в газете «Сабад неп».

Происходивший летом этого года VII Международный кинофестиваль явился еще одной блестящей победой прогрессивного киноискусства.

Почти все произведения, представленные на фестивале, проходившем под девизом «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество», были вдохновлены великой идеей борьбы за мир. Особенным успехом по заслугам пользовались советские фильмы.

Председатель жюри фестиваля ректор Академии музыкальной культуры в Праге М. Броусил в статье «Радостные итоги» («Литературная газета» от 21 августа 1952 г.), делясь своими впечатлениями о советских кинопроизведениях, пишет:

«Фильм «Незабываемый 1919 год» — это волнующий рассказ о борьбе за мир, начатой партией Ленина—Сталина еще в дни гражданской войны...

Меня, представителя народа, которому старались привить идеи космополитизма, глубоко восхищал каждый фильм, посвященный национальным республикам Советского Союза: как просто и гениально решает марксизм-ленинизм проблему благосостояния и жизни народов в единой семье».

Новые фильмы стран народной демократии, картины прогрессивных деятелей Италии, Франции, Индии — грозный обвинительный акт против поджигателей войны, могучее оружие в борьбе за мир и международную безопасность.

Нельзя разделить понятия реализма, демократизма и гуманизма. Они могут существовать только слитно. И сегодня искусством подлинно реалистическим является то, которое защищает интересы человека, отстаивает его право на счастье и труд, борется с поджигателями войны.

Путь советского кино — это путь борьбы за мир. Таким советское киноискусство было всегда, таким оно предстает и сегодня перед глазами человечества. Борьба за мир, демократию, социализм, борьба за человеческое счастье, за радостное будущее детей, творческий труд — главный предмет изображения в советском киноискусстве. И действительно, все советские фильмы, правдиво отражающие действительность, всегда служили и служат идее мира. Вспомним в этой связи гуманистический пафос «Встречного», патетику борьбы за освобождение народа в «Чапаеве», глубокую человечность «Депутата Балтики», «Великого гражданина», «Клятвы», «Сельской учительницы», «Молодой гвардии» и особенно «Падения Берлина». Все эти произведения, одухотворенные подлинным патриотизмом, выражают в живых, конкретных образах смысл сталинской политики, направленной к единой цели — построению

коммунизма, к защите мирного, счастливого будущего трудящегося человека.

Герои этих лучших советских художественных фильмов показаны как образы, обобщившие типические черты характера советского человека, как образы — носители идеи радости труда, радости творчества.

В «Падении Берлина» разоблачалась также реакционная сущность империалистических агрессоров, несущих народам неисчислимые несчастья и неизбежно терпящих поражение в столкновении с передовыми силами мира.

Защита мира неотделима от разоблачения агрессора.

«Дело теперь в том, чтобы еще выше поднять активность народных масс, усилить организованность сторонников мира, неустанно разоблачать поджигателей войны и не дать им опутать ложью народы. Обуздать и изолировать авантюристов из лагеря империалистических агрессоров, стремящихся ради своих прибылей вовлечь народы в кровавую бойню, — такова главная задача всего прогрессивного и миролюбивого человечества» (Г. М. Маленков).

В свете докладов и выступлений на XIX съезде Коммунистической партии, заостривших внимание на необходимости разоблачения агрессора, в свете выступлений А. Вышинского в ООН по вопросу об определении агрессии особую роль приобретают ранее вышедшие на экраны фильмы — «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Заговор обреченных», «У них есть Родина», «Секретная миссия», целиком посвященные разоблачению преступных планов новых поджигателей войны.

Эти картины совершенно различны по темам, материалу и художественному решению. Но при всем различии их объединяет общая благородная цель — борьба с американским империализмом, хищный оскал которого правдиво и ярко показан в образах Гульда, Макферсона, Мак-Дермота, Мак-Хилла, Купера, Гарви и других.

Продолжая и развивая традиции антифашистских фильмов довоенного времени, а также традиции более поздних фильмов о борьбе с фашизмом, послевоенные кинокартины, посвященные борьбе за мир, вместе с тем являются новым этапом в искусстве социалистического реализма, произведениями, которые вобрали в себя опыт как художественного, так и документального кинематографа.

Документальные фильмы о послевоенной жизни Советского Союза и стран народной демократии, о жизни за рубежом, показывающие созидательную, творческую деятельность людей, направленную к установлению прочного мира, различные жанры кинопублицистики — все эти фильмы сыграли значительную роль в развитии художественных кинопроизведений о борьбе за мир.

Получивший на Международном кинофестивале в июле 1948 года «Премию мира» фильм «Русский вопрос» не утерял своего острого боевого звучания. Разоблачение прессы, обслуживающей интересы кучки монополистов, ведущей наглую пропаганду новой войны, изображение внутри капиталистической Америки — Америки демократической, показ судьбы честного человека, естественно приходящего в лагерь борцов за мир, — все это актуально и волнует сегодня, ибо в фильме взята не поверхность явлений, а показана их сущность, вскрыты ведущие противоречия капитализма.

Не менее острым, ярким и злободневным является и фильм «Заговор обреченных», также получивший «Премию мира» на Международном фестивале.

Фильм «Встреча на Эльбе», воссоздавший правдивую обобщенную картину того, что происходило в Германии сразу же после войны, является и сегодня действенным, острым оружием в борьбе за мир.

Таким же является и фильм «Секретная миссия», в котором

разоблачалась гнусная провокационная деятельность реакционных кругов Америки и Германии, направленная на разжигание новой войны. Фильм страстно агитирует за мир во всем мире.

Великие идеи дружбы народов, братства, равноправия наций, уважения к человеку, высокие принципы гуманизма пронизывают и фильм «Незабываемый 1919 год», раскрывающий славную страницу истории Советского государства, показывающий упорную и последовательную борьбу, которую вел и ведет советский народ за осуществление сталинской программы построения коммунизма в нашей стране, за мир и счастье простых людей.

Эти идеи лежат и в основе нового документального фильма о Волго-Доне, фильме, полном пафоса созидательного труда, повествующем о расцвете мирной деятельности советских людей — строителей коммунизма.

Можно сказать, что советские документальные фильмы о мирном строительстве у нас, а также в странах народной демократии играют в великом деле борьбы за мир особенно значительную роль.

Это относится и к фильмам, посвященным показу фестивалей и съездов сторонников мира. Над созданием таких фильмов работали советские режиссеры совместно с режиссерами других стран.

Яркие, глубоко правдивые полотна «Юность мира» и «Мы за мир» показали пафос и массовость великой международной борьбы за мир.

В докладе XIX съезду Коммунистической партии тов. Г. М. Маленков сказал, что «поджигателям войны не удается выдать это беспартийное, мирное, демократическое движение за партийное, якобы коммунистическое».

Документальные фильмы отразили общенародный, демократический характер борьбы за мир, показали людей разных наций, взглядов, убеждений, но объединенных общей целью — отстоять мир, не позволить агрессорам развязать новую кровавую бойню.

* * *

Недавно закончившаяся четвертая Всесоюзная конференция сторонников мира, выражая волю всех советских людей, поручила делегатам на Конгрессе народов в защиту мира заявить о решимости советского народа защищать дело мира и сотрудничать со всеми, кто искренне стремится к предотвращению войны, к укреплению дружбы между народами.

Четвертая Всесоюзная конференция еще раз призвала всех друзей мира к усилению борьбы за мир, к разоблачению происков поджигателей войны.

В своей речи на конференции писатель М. Шолохов говорил о необходимости самой яростной и непримиримой борьбы с идеологией врагов мира:

«Крайне необходимо призвать на службу делу мира все отрасли и все жанры нашего искусства. Любое оружие искусства должно стать разящим в наших руках».

Обману, господствующему в реакционном искусстве американского империализма, советское искусство противопоставляет произведения глубоко правдивые, защищающие идеи мира и демократии.

Именно так и воспринимаются прогрессивными людьми за рубежом наши фильмы. Их ценят не только за высокое художественное совершенство, в них видят пример и жизни и борьбы. И это накладывает на наших художников огромную ответственность, ибо посредством своих фильмов они разговаривают с миллионами людей, несут высокие идеи коммунизма, идеи борьбы за мир.

* * *

Каждый советский фильм, направленный против агрессоров, встречает огромное внимание и горячее сочувствие простых людей во всем мире.

Верные высокому и благородному долгу, мастера советского киноискусства в своей творческой деятельности будут руководствоваться призывами товарища Сталина, прозвучавшими на весь мир с трибуны XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза:

«Да здравствует мир между народами!

Долой поджигателей войны!»

СУНЬ ЦЯНЬ, ЛИНЬ ША

БОГАТЫЙ УРОЖАЙ

Сценарий «Богатый урожай» опубликован в августе этого года в журнале «Жэньминь вэньсюэ» («Народная литература»), выходящем в Пекине в «Издательстве народной литературы».

«Богатый урожай» написан писателями Сунь Цянь и Линь Ша. Это уже не первое совместное произведение талантливых сценаристов. Их перу принадлежит также сценарий «Виноградная лоза» («Когда созрел виноград»).

Фильм по сценарию «Богатый урожай» будет первым кинопроизведением, посвященным сегодняшней жизни китайских крестьян. Сунь Цянь и Линь Ша показывают в этом сценарии современную китайскую деревню, которая по окончании земельной реформы идет под руководством Китайской Коммунистической партии к организации коллективных форм хозяйства.

Осень. Праздник урожая.

На склоне горы деревья хурмы. Веет осенний ветер, падают листья, шелестя по крупным плодам, спелым и сочным.

На равнине созревший хлеб скошен, и копны сушатся под лучами солнца.

Праздник богатого урожая. Куда ни глянешь — все золотое, всюду песни и смех.

Большие повозки появляются одна за другой из-за поворота широкой дороги. На повозках навалены снопы. Мужчины размахивают кнутами, женщины, сидящие на повозках, покачиваются из стороны в сторону вместе со снопами.

Приближается первая повозка. Ею управляет Сун Сяо-дун. Он щелкает кнутом и звонко поет. Это сметливый и крепкий паренек. Неизвестно, случайно ли это получилось или же они умышленно очутились

вместе, но девушка, сидящая на первой повозке, оказывается именно той, которую любит Сяо-дун, — Чэнь Цзинь-хуа. Они поют.

Возле повозки идет молодая женщина с граблями. Ее зовут Инь-фын. Чувствуя себя взрослой, она покровительственно посматривает на Сяо-дуна и Цзинь-хуа и, вторя им, поет.

Повозки движутся по земле, с которой снят урожай. Звуки песен, перемежаясь со щелканьем кнутов, разносятся по равнине.

Следом за обозом идет Сун Фу-гуй, заведующий земледельческим производственным кооперативом деревни Чэньцзячжуан. Он снял свою синюю куртку и, вывернув ее наизнанку, собирает в рукава зерна, падающие с повозок. Рукава вздуваются и становятся похожими на две большие подушки.

Лицо Сун Фу-гуя заросло бородой. Достаточно взглянуть на него, чтобы сразу определить: это честный и упрямый человек.

Песни о богатом урожае растрогали Сун Фу-гуя. Он с удовлетворением осматривает богатый урожай и улыбается.

Повозки поворачивают и скрываются за изгибом дороги, направляясь в Чэньцзячжуан.

Чэньцзячжуан — деревня, расположенная в районе, который был освобожден одним из первых. Позади нее высокая гора, а впереди равнина. На горе плодоносят фруктовые деревья, на равнине можно сеять хлопок и хлеб.

В нынешнем году погода была благоприятная. Дождевой воды оказалось достаточно, и деревня Чэньцзячжуан собрала богатый урожай.

Ток. Повсюду снопы и зерно. Веет легкий ветерок, сдувая шелуху на загорелые тела крестьян.

Сун Фу-гуй руководит работой членов кооператива на мельнице. Три мула вращают большой круглый камень, который размалывает зерна.

Инь-фын и Цзинь-хуа собрали женщин веять гаолян. Зерна гаоляна, словно золотые звездочки, разлетаются вокруг. Молодежь во главе с Сяо-дуном цепами молотит бобы. Одна группа сменяет другую.

Снова ток. Под звуки песен крестьяне работают деревянными лопатами и метлами.

Шумит веялка, вихрем кружатся лопасти. Из горловины веялки вылетает золотое зерно, падает на землю, накапливается в кучи.

Кучи зерна растут и растут.

1

Прекрасный осенний день. Медленно проплывают белые облака, танцуя, кружится в воздухе мякина от колосьев, разлетаются листья деревьев.

Молодой связист районного правительства Сяо Ван едет на новеньком велосипеде. Вот он появился из-за деревьев. На ручке велосипеда висит синяя казенная сумка. Она набита бумагами и книгами. Сяо Ван съезжает со склона так быстро, словно летит по воздуху, и мчится дальше, в Чэньцзячжуан.

Велосипед Сяо Вана несется по улице Чэньцзячжуана, как будто на крыльях.

— Сяо Ван, Сяо Ван!

Сяо Ван ногой тормозит переднее колесо. Велосипед останавливается. Сяо Ван оглядывается. К нему стремглав подбегает Сяо-дун.

Сяо-дун. Сяо Ван, свежие газеты есть?

Сяо Ван. Газет не привез, но захватил нужную тебе вещь.

Сяо-дун. Что за вещь?

Сяо Ван спрыгивает с велосипеда, вынимает из сумки небольшой сверток и связку маленьких книжонок.

Сяо Ван. Это блокноты агитатора для Цзинь-хуа, передай ей, пожалуйста, а это тебе семена конопли, присланные нам друзьями из-за границы, для опытного сева.

Сяо-дун. Это замечательно!

Сяо Ван. Послушай, Сяо-дун, где твой отец?

Сяо-дун. Он без дела сидеть не будет, отправился подмести склад.

Сяо Ван вскакивает на велосипед, готовится ехать.

Сяо-дун. Дело есть?

Сяо Ван. Да, срочное дело.

Сяо-дун. Я еду с тобой.

Сяо-дун догоняет Сяо Вана, вскакивает на багажник велосипеда. Сяо Ван нажимает на педали, велосипед сворачивает в переулок и исчезает.

* * *

В большом дворе стоит обыкновенный крестьянский дом. Двери его заперты и запечатаны. На дверях висит деревянная дощечка. На ней написано: «Склад общественных фондов земледельческого производственного кооператива деревни Чэньцзячжуан».

Сун Фу-гуй подметает зерно, высыпавшееся из дверей склада, и провеивает его по ветру. Пыль оседает на его тело, лицо.

Во двор въезжают Сяо-дун и Сяо Ван, спрыгивают с велосипеда.

Сяо Ван. Заведующий Сун, тебе письмо.

Сун Фу-гуй. А, Сяо Ван! От кого письмо?

Сяо Ван. Лицзячжуан посылает вашему Чэньцзячжуану вызов на производственное соревнование.

Сун Фу-гуй. Вот как, в нынешнем году они вперед забегают!

Сун Фу-гуй кладет веялку, стряхивает с себя пыль, подходит к Сяо Вану.

Сяо Ван. Они не хотят признать за вами первенства.

Сун Фу-гуй. Все еще не хотят признать превосходство? Три раза подряд они уже терпели от нас поражение! Какие же условия они выдвигают на этот раз?

Сяо Ван. С каждого му[1] в среднем повысить урожайность на два доу[2].

Сун Фу-гуй. На два доу? Дурачок, ты ослышался, наверное, два шэна!

Сяо Ван. Не веришь, так посмотри сам!

Сяо-дун подходит с письмом, читает.

Сяо-дун. Отец, действительно, два доу.

Сун Фу-гуй берет письмо и внимательно читает его.

Сун Фу-гуй. Пустое бахвальство! Разве это возможно!

Сяо-дун. Если они увеличивают на два доу, то мы подымем на три доу!

Сун Фу-гуй. Легко сказать! Слушайте, что я вам говорю: чтобы в наших местах с одного му снять один ши и один доу, да такого дела исстари не бывало.

Сяо-дун. Так, по-твоему, и в будущем невозможно будет повысить урожай?

---

[1] 1 му = 1/16 гектара.

[2] 1 ши = 10 доу = 100 шэн = 103,5 килограмма.

Сун Фу-гуй. Повысить на три шэна, пять шэн, даже на один доу это еще можно, но сразу на два доу, по-моему, невозможно!

Сяо-дун. А по-моему, возможно.

Сун Фу-гуй. Каким образом? Удобрений внесли достаточно, людского труда приложено тоже достаточно. Какие еще могут быть способы? Разве только неполивную землю превратить в поливную? Но в нашей деревне нет реки, да и колодцы невозможно вырыть.

Сяо Ван. Но в Лицзячжуане люди тоже не имеют реки и также не могут вырыть колодцы!

Сун Фу-гуй. Они... Они просто бросают слова на ветер!

Сяо-дун. Так мы вступим в соревнование или нет?

Сун Фу-гуй. Я хочу, чтобы условия выдвигались обдуманно, а не так себе, наобум.

Сяо Ван. Так как же?.. Что же ты поручаешь мне передать в ответ?

Сун Фу-гуй (подумав). Пусть они обождут несколько дней, пусть подождут, пока вернется из Пекина секретарь нашей ячейки, тогда и решим.

Сяо-дун и Сяо Ван недовольно смотрят на Сун Фу-гуя. Сун Фу-гуй начинает провеивать зерно.

* * *

По прямому, как стрела, сельскому большаку приближается повозка на шинах. Человек, сидящий на ней, видимо, полон нетерпения. Его мул уже весь в пене, а возница все еще безостановочно размахивает длинным кнутом.

Секретарь партийной организации деревни Чэньцзячжуан возвращается из Пекина.

Его зовут Чэнь Чу-юань. Ему сорок два — сорок три года. Он крепкого телосложения, с большими живыми глазами, рот обрамлен густыми черными усами. Секретарь производит впечатление человека положительного и уверенного в себе.

Повозка летит по большаку.

Из хлопкового поля выбегает человек. Он примерно такого же возраста, что и Чэнь Чу-юань, только немного полнее. Это секретарь партийной огранизации деревни Лицзячжуан — Ли Ло-цян.

Ли Ло-цян. Старина Чэнь, старина Чэнь!

Чэнь Чу-юань силой останавливает разгневанного мула, спрыгивает с повозки.

Чэнь Чу-юань. А, старина Ли!

Ли Ло-цян. Ай-яй-яй! Разок съездил в Пекин и даже людей больше не узнаешь?

Чэнь Чуюань (смеясь). Не заметил!

Ли Ло-цян (шутливо). Ну, конечно, глаза смотрят высоко! Где уж тут заметить...

Чэнь Чу-юань. Не издевайся, в самом деле не заметил... Закончили сбор осеннего урожая?

Ли Ло-цян. Закончили!

Чэнь Чу-юань. Ну и как?

Ли Ло-цян. Убрали неплохо... Ваш Чэньцзячжуан и наш Лицзячжуан выполнили государственный план по поднятию урожайности, но мы опять отстали от вас.

Чэнь Чу-юань. Ты, приятель, действуй и не падай духом!

Ли Ло-цян. Падать духом! Да разве я похож на такого человека? Нет, я не падаю духом. В будущем году в ответ на призыв Председа-

теля Мао повысить производство и проводить экономию я хочу предпринять решительные действия.

Чэнь Чу-юань. У меня тоже имеется такое желание.

Ли Ло-цян. Чего же ты желаешь добиться?

Чэнь Чу-юань. Чтобы наши две деревни действовали сообща.

Ли Ло-цян. Не лицемерь. Вот уже семь дней, как наша деревня послала вызов на соревнование, а ваши даже не ответили.

Чэнь Чу-юань. Почему?

Ли Ло-цян. Старая история. Мы три года подряд отстаем от вас, и актив вашей деревни, наверно, игнорирует нас.

Чэнь Чу-юань. Этого не может быть, мы обязательно примем вызов.

Ли Ло-цян. Договорились?

Чэнь Чу-юань. Разумеется, договорились.

Ли Ло-цян. Хорошо.

Ли Ло-цян протягивает руку, Чэнь Чу-юань пожимает ее.

* * *

Перед дверью сельской библиотеки стоят два больших серебристых тополя. Под их тенью Сяо-дун с увлечением перелистывает небольшую книжку, а Цзинь-хуа решает арифметические задачи. Кругом очень красиво, но счастливые молодые люди не замечают этого. Книги увлекли их.

Цзинь-хуа попалась трудная задача. Она нахмурилась, послюнявила карандаш и принялась считать.

Цзинь-хуа. ...четыре седьмых разделить на три седьмых, равняется...

Сяо-дун смотрит на задумавшуюся Цзинь-хуа, быстро выхватывает у нее тетрадь.

Цзинь-хуа. Сяо-дун, не балуйся!

Сяо-дун. Цзинь-хуа, тебе придется на несколько дней прекратить занятия.

Цзинь-хуа. Почему?

Сяо-дун. В нашей деревне сейчас обсуждается вопрос об увеличении урожайности. Многие не верят в это.

Цзинь-хуа. Тебе следует обратиться к твоему отцу. Он заведующий, он и должен придумать, чем помочь.

Сяо-дун. Он! Да он и сам не знает, как повысить урожайность, но не хочет меня послушать. Я говорю: купи жмыхи, купи химические удобрения, а он боится, что это не поможет делу и не окупит расходов...

Цзинь-хуа. Что же тогда делать?

Сяо-дун. Мы сами должны поработать мозгами, придумать способ и уговорить их!

Цзинь-хуа. Но я хочу держать экзамен в школу трактористов, что я буду делать, как же я могу забросить занятия?

Сяо-дун. Обожди несколько дней, и я помогу тебе учиться.

Цзинь-хуа. Честное слово?

Сяо-дун. Честное слово.

Цзинь-хуа. Хорошо! Послушай, Сяо-дун, посмотри, как решить эту задачу?

Сяо-дун. Четыре седьмых разделить на три седьмых, равняется... Цзинь-хуа, ты неправильно решала. Здесь нужно деление заменить умножением, помножь знаменатель и числитель крест на крест, смотри: вот так, вот так...

Цзинь-хуа. Ой, да, да, да... Поняла, поняла! (Выхватывает у Сяо-дуна тетрадь и тихо шепчет правило.) ...Деление заменить умножением, перемножить знаменатель и числитель...

Они целиком поглощены решением арифметических задач. Инь-фын с ребенком на руках подходит к ним.

И н ь-ф ы н. Цзинь-хуа, Цзинь-хуа!

Ц з и н ь-х у а. В чем дело?

И н ь-ф ы н. Отец вернулся.

С я о-д у н. О, секретарь вернулся, теперь дело пойдет на лад.

* * *

Во дворе у Чэнь Чу-юаня толпится много людей. Всем не терпится послушать столичные новости, поглядеть на привезенные из Пекина вещи. Детишки, окружив повозку, рассматривают их. Взрослые наперебой расспрашивают Чэнь Чу-юаня, который, стоя на повозке, отвечает на многочисленные вопросы.

Из толпы выходит убеленный сединами старец и идет к повозке.

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Чу-юань, ты вернулся?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Вернулся.

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Ты в Пекине видел его?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. А?.. Да, я видел Председателя Мао.

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Как его здоровье?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. По сравнению с портретом, пополнел.

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Это хорошо.

Старый Фу Шань хочет уйти, но Чэнь Чу-юань останавливает его.

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Дядя Фу Шань, а я привез тебе одну драгоценность.

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Какую драгоценность?

Чэнь Чу-юань подымает мешок с семенами, переносит на край повозки, вынимает из мешка пригоршню, протягивает старому Фу Шаню.

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Ты взгляни на эти семена!

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Ай-яй-яй, такие крупные зерна!

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Эти семена называются... «Хуа-нун номер четвертый». По сравнению с нашими, их урожайность гораздо выше... С одного му можно снять более одной тысячи цзиней [1].

С т а р ы й Ф у Ш а н ь. Ого! Это, действительно, драгоценность!

С я о-д у н. Дядя Чу-юань!

Чэнь Чу-юань оборачивается, видит проталкивающегося к нему Сяо-дуна.

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Сяо-дун, посмотри на эту конную жатку! Красива! Выпущена нашим собственным заводом! Иди сюда, спусти ее и отправь в кружок по агротехнике, пусть все товарищи изучат.

С я о-д у н. Хорошо... Эй, сюда!

Сяо-дун влезает на повозку, созывает молодых людей стаскивать жатку.

Ц з и н ь-х у а. Отец, а мое дело?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь (спрыгивая с повозки). Какое дело?

Ц з и н ь-х у а. Ты, я вижу, забыл о людях!

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. А, ты имеешь в виду школу трактористов? Разузнавал.

Ц з и н ь-х у а. И как?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Есть такая школа, да не набирает учащихся.

Ц з и н ь-х у а. Почему?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Заполнена.

Ц з и н ь-х у а. А в будущем году тоже не будут набирать?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Набирать-то будут, а тебя не примут.

---

[1] 1 цзинь = 596,816 грамм.

Цзинь-хуа. Почему не примут именно меня?

Чэнь Чу-юань. Туда берут окончивших среднюю школу, а ты ее посещала?

Цзинь-хуа. Но я подготовила все предметы.

Чэнь Чу-юань (качая головой). Все равно не выйдет.

Цзинь-хуа (рассердившись, с глазами, полными слез). Так что же делать?

Матушка Чэнь — подруга жизни Чэнь Чу-юаня, трудолюбивая, добросердечная женщина сорока двух—сорока трех лет, видя опечаленное лицо дочери, укоризненно замечает:

— Смотри, ты все дела хорошо справил, а для нее не мог чего-нибудь придумать.

Чэнь Чу-юань (рассмеявшись). Цзинь-хуа, не сердись, я уже договорился с секретарем уездного комитета Ваном. Осенью будущего года он обещает послать тебя учиться на тракториста.

Цзинь-хуа. Правда?

Чэнь Чу-юань. Правда-то правда, но тебе придется еще обождать один год.

Цзинь-хуа. Но это все же лучше, чем не ехать.

Чэнь Чу-юань. Ну, хорошо! Пойди собери людей, я хочу сделать доклад, пусть порадуются односельчане.

Цзинь-хуа. Дядя Бао-юань уже пошел собирать.

Сяо-дун спустил с повозки жатку. Теперь он держит в руках сверток. Из свертка показывается большая фотография. Сяо-дун вытаскивает ее.

Сяо-дун. Матушка Чэнь, посмотри, кто это?

На фотографии — Чэнь Да-мин едет на тракторе.

Матушка Чэнь. Да-мин!

Да-мин — это имя привлекает внимания Цзинь-хуа и Инь-фын. Они бегут к Сяо-дуну. У Инь-фын ноги быстрее, она обгоняет Цзинь-хуа, берет фотографию, сломя голову летит в дом. Цзинь-хуа кричит ей вслед:

— Невестушка, невестушка, дай мне взглянуть разок... Я не буду смотреть на старшего братца, только взгляну на трактор!

Инь-фын вбегает в дом. Цзинь-хуа, Сяо-дун и матушка Чэнь входят следом за ней. Чэнь Чу-юань смеется. Собравшиеся во дворе люди тоже смеются.

К Чэнь Чу-юаню подходит крестьянин, скромный на вид, и сердечно похлопывает его по плечу. Это бригадир деревенской полеводческой бригады Чжао Бао-юань — человек, который не любит много говорить.

Чжао Бао-юань. Брат Чу-юань, все люди собрались, делай доклад.

Чэнь Чу-юань. Хорошо.

Чэнь Чу-юань надевает синюю куртку, увешанную медалями, кладет руку на плечо Чжао Бао-юаня.

Чэнь Чу-юань. Бао-юань, что делается в деревне?

Чжао Бао-юань. Кутерьма.

Чэнь Чу-юань. В чем дело?

Чжао Бао-юань. Многие не верят в увеличение урожайности.

Чэнь Чу-юань. Вот как?

Матушка Чэнь (появляясь из дверей дома). Сейчас будем варить пельмени, скорей иди есть.

Чэнь Чу-юань. Я иду делать доклад, вернусь, тогда поем... Идем, Бао-юань, расскажи мне подробнее.

Чэнь Чу-юань внимательно слушает то, что ему рассказывает Чжао Бао-юань. Они выходят из двора. За ними следует собравшаяся там толпа людей.

Матушка Чэнь. Инь-фын, не надо варить пельмени, твой отец пошел делать доклад!

* * *

Между фруктовыми деревьями кружатся падающие листья. Хурма в лучах заходящего солнца отливает золотом, а шиповник поздней осенью кажется особенно прекрасным. На поляне посреди фруктового сада стоит стол. Вокруг него расположились люди. Они сидят прямо на земле, а некоторые даже забрались на толстые ветви деревьев.

Все с воодушевлением аплодируют. Сяо-дун и Цзинь-хуа протискиваются через толпу, ищут места, где бы сесть, аплодируют вместе со всеми.

Чэнь Чу-юань стоит перед столом. Вот он оглядывает собрание и начинает говорить.

Чэнь Чу-юань. Все, конечно, хотят услышать, что делается в Пекине, столице нашего нового Китая! Друзья, об этом можно было бы рассказывать три дня и три ночи, и все равно всего не рассказать! Я расскажу вам о дне национального праздника — 1 октября. В тот день на Тяньаньмыньской площади повсюду развевались красные флаги. А посмотрели бы вы на самолеты с такими длинными крыльями. (Показывает руками.) Они мгновенно улетели на край неба! А потом двинулись танки, громадные орудия с вот такими толстыми стволами. Они оставляли за собой черный дым и из камней мостовой высекали огонь! Наш Председатель Мао стоял на Тяньаньмыньских воротах, смотрел, как через площадь проходили моряки, пехотинцы, летчики. Как это было величественно! Увидев все это, я подумал: окреп наш Китай!

Собрание с воодушевлением зааплодировало.

Чэнь Чу-юань. После национального праздника Председатель Мао прислал людей, которые повели нас осмотреть государственное сельское хозяйство. Ах, чего только там ни было — и уборочные машины, и косилки, сеялки, механические веялки! Представьте себе большой участок под бобами. Одна машина, тарахтя, проходит по участку, словно бреет голову, и моментально все снимает начисто. Дойдя до края поля, она останавливается, и что же — бобы отдельно, стебли отдельно, все сложено в аккуратные кучи! Мой Да-мин как раз работает в том государственном сельском хозяйстве, Да-мин-то и проделал эту штуку.

Цзинь-хуа от восторга и волнения то принималась отчаянно бить в ладоши, то крепко прижималась к Инь-фын.

Через толпу протискивается Сун Фу-гуй. Он только что вернулся из другой деревни. На плече его висит денежная сумка. Он так спешил, что все лицо его покрылось потом. Когда Сун Фу-гуй увидел Чэнь Чу-юаня, он весь просиял и бросился к столу. За Сун Фу-гуем следовал человек, одетый по-городскому. Этого человека зовут Ян Мин-юань. В кооперативе он ведает подсобным промыслом.

Сун Фу-гуй. Эй, дружище, ты когда вернулся?

Чэнь Чу-юань, увидев своего старого товарища по революционной работе, очень растрогался. Он схватил двумя руками руку Сун Фу-гуя, усадил его на скамейку.

Чэнь Чу-юань. Эй, брат Фу-гуй, куда ты ходил?

Сун Фу-гуй. Эти два дня был очень занят подсобным промыслом. Мы с Ян Мин-юанем только что вернулись. Ты докладывай!

Чэнь Чу-юань. Бао-юань, на чем я остановился?

Чжао Бао-юань. На тракторе.

Чэнь Чу-юань. Да, да... После того, как мы посетили государственное сельское хозяйство, Председатель Мао пригласил нас на собрание. На этом собрании Председатель Мао расспрашивал, как обстоит дело у нас в Чэньцзячжуане. Я сказал, что в нашей деревне все очень хорошо: мы выполнили государственный план повышения урожайности, превысили довоенный уровень; крестьяне зажили хорошей жизнью: каждая семья имеет излишки зерна. Председатель Мао, услышав это, был очень доволен. Он поручил мне передать всем по возвращении несколько слов. Он сказал: сейчас мы имеем большие заводы, и рабочий класс сможет помочь крестьянскому хозяйству, поэтому крестьянское производство получит возможность подняться еще выше, и жизнь крестьян станет еще лучше. Он надеется, что никто на этом не успокоится и все будут смотреть вперед — смотреть на социализм, смотреть на Советский Союз!

Эти слова, в которых слушатели почувствовали заботу Председателя Мао, вызвали громадное волнение. С необычайным воодушевлением собрание аплодирует. Сун Фу-гуй испытывает то же, что и все другие. Его глаза блестят, он неистово хлопает.

Чэнь Чу-юань. Товарищи, ради строительства нашей родины, ради отпора агрессии Америки, ради помощи Корее, ради того, чтобы наша жизнь стала еще лучше, мы должны откликнуться на призыв Председателя Мао экономить средства и увеличить производство. Мы обязаны бороться за повышение урожайности. Мы должны с двух му земли собирать зерно трех му!

Собрание шумно зааплодировало. Сун Фу-гуй испуганно раскрывает рот.

Собрание окончено.

* * *

Солнце выползает из-за гор, заливает золотом верхушки фруктовых деревьев. Из-за фруктовых деревьев показываются люди. Это Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй, идущие рядом, а за ними следует чэньцзячжуанский актив.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, эта задача невыполнима! Как же можно с двух му добыть зерно трех му? Сколько в среднем выходит на одно му?

Ян Мин-юань. Дайте я сосчитаю. С одного му в среднем нужно собрать один ши, шесть доу с половиной. По сравнению с нынешним годом, больше на пять с половиной доу...

Сун Фу-гуй. Хорошее дело! Еще выше, чем предложение лицзячжуанцев на три с половиной доу! Как же осуществить это? По-моему, абсолютно невозможно.

Чэнь Чу-юань. Ян Мин-юань, а твое мнение?

Ян Мин-юань. Я считаю, что наше полеводческое хозяйство уже похоже на гречичное семя, из которого выжато масло и больше не выжмешь. Нужно попробовать развить подсобный промысел.

Чжао Бао-юань. По-твоему, получается, что моя полеводческая бригада должна перестраиваться на другое дело?

Ян Мин-юань. А что предлагаешь ты?

Чжао Бао-юань. Больше дать удобрений, густо садить.

Ян Мин-юань. Все равно нельзя внизу посеять хлопок, а наверху вырастить огурцы...

Сун Фу-гуй. Да и сила земли такова, что густо посадишь — не вытащишь.

Сяо-дун. Жмыхи нужно применить, химические удобрения.

Сун Фу-гуй. Опять ты с твоей химией...

Чэнь Чу-юань, все время молча слушавший, теперь заговорил.

Чэнь Чу-юань. А этот способ очень хорош...

Сун Фу-гуй. Ты не верь ему. Я считаю, что если мы повысим урожайность на один доу, то это будет неплохо.

Чэнь Чу-юань. Слишком мало.

Сун Фу-гуй. Не мало... Мы в нынешнем году превзошли довоенный уровень.

Чэнь Чу-юань. Эта-то мысль и связывает тебя.

Сун Фу-гуй. Почему?

Чэнь Чу-юань. Если ты считаешь, что мы достигли потолка, то, конечно, не будешь искать способов повысить урожайность.

Сун Фу-гуй. Это кто же не ищет способов? Никак их не придумаешь — вот в чем дело.

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, нельзя успокаиваться на довоенном уровне. Если мы в нынешнем году смогли превзойти довоенный уровень, то почему же в будущем году мы не сможем превзойти уровень нынешнего года?

Сун Фу-гуй. В нынешнем году мы уже достаточно потрудились.

Чэнь Чу-юань. Недостаточно.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, если ты не хочешь поверить мне, то я заключаю с тобой пари. Твое предложение неосуществимо.

Чэнь Чу-юань. На что пари?

Сун Фу-гуй. На мою голову.

Чэнь Чу-юань (смеясь). Как можно делать ставкой голову? Если проиграешь — новая не вырастет.

Сун Фу-гуй. Я говорю с тобой серьезно.

* * *

Матушка Чэнь зажигает лампу. Во двор возвращается Чэнь Чу-юань. Матушка Чэнь открывает дверь, Чэнь Чу-юань входит в комнату.

Матушка Чэнь. Проголодался?

Чэнь Чу-юань. Нисколько не проголодался.

Матушка Чэнь. Все еще нисколько не проголодался? Человек — это железо, а пища — сталь; если не есть пищу, то и работать нельзя.

Матушка Чэнь говорит и в то же время вынимает из котла вареные пельмени, потом ставит чашку кипятку и блюдечко сои. Чэнь Чу-юань берет от матушки Чэнь палочки для еды и садится. Матушка Чэнь усаживается возле него, смотрит, как он ест.

Матушка Чэнь. Ты видел Да-мина?

Чэнь Чу-юань (рассеянно). Видел.

Матушка Чэнь. Пополнел? Похудел?

Чэнь Чу-юань. По сравнению с тем, каким он был дома, сильно пополнел. Знаешь, он хочет отправиться в Корею.

Матушка Чэнь. Если мальчик имеет такое желание, то пусть едет.

Чэнь Чу-юань. Но организация не разрешила.

Матушка Чэнь. Почему не разрешила?

Чэнь Чу-юань. Он еще не изучил как следует трактор.

Матушка Чэнь. У него характер такой же, как у тебя. Если что захочет сделать, обязательно добьется. Думаю, что рано или поздно он поедет.

Чэнь Чу-юань. Обязательно.

Матушка Чэнь чувствует, что мысли Чэнь Чу-юаня уже заняты другим, поэтому она сама прекращает расспросы.

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун хочет применить химические удобрения. Это очень хорошо. А подумал ли он об ирригации? Не подумал. Нужно

поручить ему изучить рытье колодцев, пусть Цзинь-хуа купит ему несколько книг... Так много дел, с чего следует начать?.. Удобрения, семена, сельскохозяйственные орудия, препараты против вредителей сельского хозяйства — все эти вопросы почти разрешены...

Он берет четыре пельменя и кладет в чашку с кипятком, затем, подбирая палочками оставшиеся на тарелке три пельменя, говорит:

— Остаются жмыхи, химические удобрения, ирригация... Какой из этих вопросов нужно решать первым? Как уговорить старину Фу-гуя и всех людей? Начать с менее сложного вопроса и двигаться дальше: жмыхи, химические удобрения и под конец поднять рытье колодцев.

Чэнь Чу-юань кладет три пельменя в чашку с кипятком.

Матушка Чэнь. Ты все пельмени бросил в кипяток?

Чэнь Чу-юань. Ах! Мне хочется поесть суповые пельмени.

Чэнь Чу-юань шутливо смеется, словно маленький мальчик.

2

Солнце, поднимающееся из-за далеких гор на востоке, просвечивает через серебристые тополя. Вот его лучи скользнули по фруктовым деревьям, по расположенному среди них Чэньцзячжуану.

Повсюду слышен петушиный крик. Один запевает, в унисон вторит ему другой, словно все они вместе поют какую-то одну красивую песню.

Матушка Чэнь принадлежит к тем людям, которые встают раньше петухов. В одной руке она держит метлу, а другой раскрывает птичник. Оттуда устремляются петухи и курицы.

Куры налетают на ослиную кормушку. Матушка Чэнь гонит их прочь.

Открываются двери дома. Застегиваясь на ходу, выбегает Цзинь-хуа.

Цзинь-хуа. Мама, я иду в библиотеку.

Матушка Чэнь. Опять не причесалась?

Цзинь-хуа (приглаживая волосы). Не важно.

Матушка Чэнь. Если ты с самого раннего утра не будешь причесываться, то не представляю себе, как ты поладишь с матушкой Сун, когда перейдешь в семью Сун Сяо-дуна?

Цзинь-хуа (дерзко). Я побреюсь наголо!

Матушка Чэнь. Опять грубишь, не боишься, что люди засмеют?

Цзинь-хуа. Я пошутила, гребенка здесь.

Цзинь-хуа достает из кармана маленький гребешок, вертит его перед лицом матушки Чэнь. Та смеется.

Цзинь-хуа только успела выйти из ворот, как перед матушкой Чэнь появляется Инь-фын с маленьким ребенком на руках.

Инь-фын. Мама, я пойду на агитпункт.

Матушка Чэнь (показывая на малыша). Накормила его?

Инь-фын. Накормила.

Матушка Чэнь (беря на руки внука). Скорее же иди! Раньше пойдешь, раньше вернешься, не дай ему проголодаться.

Инь-фын. С тобой, да чтобы он проголодался!

Едва Инь-фын успевает сделать несколько шагов, как входит Чэнь Чу-юань. На нем куртка внакидку.

Чэнь Чу-юань. Инь-фын! Когда будешь проходить через Лицзячжуан, скажи старому Ли: наша деревня обязательно примет вызов. Относительно конкретных условий увеличения урожайности скажи, что мы известим его после того, как хорошенько обсудим их предложения.

Инь-фын. Хорошо.

Инь-фын уходит. Чэнь Чу-юань надевает куртку.

Матушка Чэнь. Ты тоже уходишь?

Чэнь Чу-юань. Я пойду поищу дядю Фу Шаня.

Матушка Чэнь смотрит укоризненно на мужа и добродушно говорит:

— Уезжал на два месяца, только что вернулся и опять не берешься за домашние дела. Забот полон рот... Я одна могу и не вытянуть всю семью.

Чэнь Чу-юань. Ну вот! Хорошая ты моя старая хозяюшка, мы сейчас хотим развернуть движение за увеличение урожая. Если с одного му снимать по семь доу зерна, то какой же большущий будет у нас доход? Разве следует тебе бояться, что не вытянешь семью? Если ты не вытянешь семью, то кто же тогда сможет это сделать?

Матушка Чэнь улыбается.

Чэнь Чу-юань. И мы не будем больше пить застоявшуюся дождевую воду...

Матушка Чэнь. Не пить дождевую воду? Что же тогда пить?

Чэнь Чу-юань. Перед нашими воротами выроют колодец.

Матушка Чэнь. Тебе снится.

Чэнь Чу-юань. Это хороший сон! Сон, который можно осуществить.

* * *

Вывеска: «Кружок изучения агротехники».

В помещении кружка нет ни стеклянных мензурок, ни микроскопов. Это обыкновенный крестьянский дом. Единственно, что его отличает от других, это отсутствие кана[1]. На нескольких столах расставлены чашки и банки из грубого фарфора. На банках наклеены названия различных семян. На стенах несколько наглядных пособий, пояснения написаны крупными иероглифами. Убранство комнаты очень простое.

Большое окно открыто, через него проникают солнечные лучи. В комнате очень светло, все блестит.

Старый Фу Шань внимательно разглядывает семенное зерно. Он не замечает, как входит Чэнь Чу-юань.

Чэнь Чу-юань. Дядя Фу Шань!

Старый Фу Шань. А, Чу-юань, иди-ка сюда, взгляни-ка на привезенную тобой драгоценность.

Чэнь Чу-юань поспешно подходит к старому Фу Шаню. Тот берет два влажных семенных зерна, показывает их.

Старый Фу Шань. Посмотри, какое оно большое! А это наше собственное, взгляни, насколько оно меньше!

Два семенных зерна опущены в воду. Одно из них, напитавшись водой, стало очень большим, другое осталось маленьким. Одно золотисто-желтое, другое серовато-черное.

Чэнь Чу-юань осторожно берет зерна, ощупывает, надкусывает.

Чэнь Чу-юань. Сеять можно?

Старый Фу Шань. Разумеется, можно сеять.

Старый Фу Шань высыпает зерна в фарфоровую чашку.

Чэнь Чу-юань. Дядя Фу Шань, если мы полностью перейдем на такие семена, то сколько, по-твоему, сможет дать одно му?

Старый Фу Шань. Я думаю, во всяком случае можно будет снять на один доу больше.

Чэнь Чу-юань. А если добавить к этому жмыхи?

Старый Фу Шань. Еще лучше! Если же выпадет хороший дождь, то можно будет снять и на два доу больше!

---

[1] Кан — лежанка, заменяющая кровать.

Чэнь Чу-юань (обрадованно). А если еще внести химические удобрения?

Старый Фу Шань. Ах ты, дурачок, сеять — не на счетах считать — один да один два. Чтобы сеять, требуется сразу много вещей. Нужен хороший дождь, хорошая земля, хороший навоз, хорошие семена да еще нужны хорошие людские руки. А химические удобрения... я их руками не щупал.

Старый Фу Шань садится на скамью, вынимает трубку с длинным чубуком, высекает огонь. Чэнь Чу-юань вытаскивает пачку пекинских сигарет.

Чэнь Чу-юань. Дядя Фу Шань, закури-ка эти.

Старый Фу Шань. Я не курю такие.

Чэнь Чу-юань. Это привезенные из Пекина.

Старый Фу Шань. Да? Эти я должен попробовать!

Старый Фу Шань с удовольствием затягивается.

Чэнь Чу-юань. Дядя Фу Шань, скажи, в нашей деревне в самом деле невозможно рыть колодцы?

Старый Фу Шань. А что, ты думаешь рыть колодцы?

Чэнь Чу-юань. Я думаю попробовать.

Старый Фу Шань. Чу-юань, ты хочешь купить жмыхи, я согласен; купи химические удобрения, если их можно употреблять, я тоже даю согласие, но рытье колодцев... не нужно предлагать это.

Чэнь Чу-юань. Почему?

Старый Фу Шань. Старые люди говорят: в давние времена в нашей деревне была река и были колодцы. Однажды внезапно появилась большая вода. После того, как она спала, колодцев не стало, река тоже ушла неизвестно куда. С тех пор в нашей деревне невозможно рыть колодцы. В этой земле ниже пяти чи[1] находится сыпучий песок глубиной более одного чжана. Выроешь один чи, обвалится чи, выроешь чжан, обвалится чжан. Очень много людей задумывали рыть колодцы, но в конце концов так и не смогли это сделать.

Чэнь Чу-юань. А если закрепить сыпучий песок?

Старый Фу Шань. Это очень трудно.

Чэнь Чу-юань. Я хочу обуздать песок!

Старый Фу Шань. Парень, если ты сумеешь обуздать песок, то я, старый, тоже пойду за тобой рыть колодцы.

* * *

Правление земледельческого производственного кооператива и сельское управление находятся в одном помещении. Поэтому в правлении кооператива, как в обычном сельском управлении, несколько столов, несколько скамеек, несколько папок с делами.

Перед держащим в руках большую пачку бумажных денег Сун Фу-гуем стоят Сяо-дун и Цзинь-хуа.

Сун Фу-гуй. На покупку книг о рытье колодцев? Пройдет несколько дней, и вы захотите еще купить книги об авиации.

Сяо-дун. Книг об авиации мы не купим, но могут понадобиться книги о тракторах.

Цзинь-хуа. На этот раз я хочу купить только две книги.

Сун Фу-гуй. Идите, идите! Никаких книг вам покупать не надо. Деревенские средства на культурно-просветительные расходы истрачены, денег нет!

Сяо-дун. Разве то, что ты держишь в руках, не деньги?

---

[1] 10 чи = 1 чжан = 3,2 метра.

Сун Фу-гуй. Это производственные фонды кооператива, их нельзя транжирить, как вздумается. Покупать книги о рытье колодцев! Ну, купите такую книгу, а что будете с ней делать?

Сяо-дун. Изучать.

Сун Фу-гуй. Ты думаешь рыть колодцы в нашей деревне? Бред!

Цзинь-хуа. Дядя Фу-гуй, как ты можешь так говорить? Если будут книги о рытье колодцев, то разве нельзя будет их вырыть на самом деле?

Сун Фу-гуй. Это опять сяодуновские затеи: сегодня жмыхи, завтра химия, сейчас хотите рыть колодцы, а еще через пару дней пожелаете оседлать облако и поскакать?

Цзинь-хуа. Дядя Фу-гуй, зачем ты издеваешься?

Сяо-дун. Папа, дай нам деньги на книги.

Сун Фу-гуй. Это не так, как у нас дома, сколько тебе нужно, столько и получаешь,— это кооператив.

Сяо-дун. А кооперативными деньгами разве ты не распоряжаешься самолично?

Сун Фу-гуй. Я заведующий, если я не позволю тебе тратить, то ты и не потратишь.

Настроение у Сяо-дуна портится, но он ничего не может придумать. В это время Чэнь Чу-юань распахивает дверь и входит.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, прогони поскорее их прочь, они мне задурили голову.

Чэнь Чу-юань. Что случилось?

Сун Фу-гуй. Они хотят денег на покупку книг о рытье колодцев.

Чэнь Чу-юань. Сколько денег они хотят?

Цзинь-хуа. Пятьдесят тысяч.

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, дай им!

Сун Фу-гуй. Разве это не значит выбросить деньги на ветер?

Чэнь Чу-юань. Молодежь! Они хотят учиться, так пусть же научатся! Деньги небольшие, а знать больше всегда лучше, нежели знать меньше.

Сун Фу-гуй. И ты! Ты их испортишь!.. Ступайте, покупайте! Но смотрите, чтобы был счет.

Сун Фу-гуй отсчитывает пять банкнот, с досадой кидает их на стол. Сяо-дун берет деньги, тянет за собой Цзинь-хуа. Они уходят довольные и радостные. Сун Фу-гуй сердито выпячивает бороду.

Чэнь Чу-юань садится на стул, вынимает свои пекинские сигареты, одну дает Сун Фу-гую, другую берет сам. Оба прикуривают от одной спички.

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, сколько у нас всего денег?

Сун Фу-гуй. У меня есть баланс.

Сун Фу-гуй достает из шкафа ведомость, передает Чэнь Чу-юаню.

Чэнь Чу-юань (просматривая ведомость). Ого, немало! Брат Фу-гуй, эти средства нужно правильно употребить. Так вот! Для начала мы купим десять тысяч цзиней жмыхов.

Сун Фу-гуй. Ты в самом деле хочешь послушаться Сяо-дуна?

Чэнь Чу-юань. Это также и моя идея. Если мы желаем повысить урожайность, то необходимо затратить деньги.

Сун Фу-гуй. Я не то, чтобы против расходования денег, только расходовать нужно с толком.

Чэнь Чу-юань. Ты все еще не веришь, что жмыхи полезны?

Сун Фу-гуй. Я из тех людей, которые рассчитывают каждый шаг. Пока я не продумаю все до конца, ни с чем не соглашусь.

Чэнь Чу-юань. На этот раз я лично выяснял в государственном сельском хозяйстве. Мне гарантировали успех, я тебе тоже гарантирую.

Сун Фу-гуй. На словах-то ты можешь гарантировать. А если

деньги растратим, а осенью их не вернем, что нам тогда, по-твоему, скажут наши товарищи — члены кооператива?

Чэнь Чу-юань. Ай-яй-яй, ты, стало быть, хочешь есть свиное сало, но боишься замаслить рот.

Сун Фу-гуй. Эти средства приобретены трудом наших товарищей — членов кооператива.

Чэнь Чу-юань. Тогда скажи, для чего существуют наши фонды?

Сун Фу-гуй ничего не может ответить. В этот момент в канцелярию с большой связкой газет вбегает Инь-фын.

Инь-фын. Отец, лицзячжуанцы закупили много жмыхов, они как раз проезжают сейчас через нашу деревню!

Чэнь Чу-юань быстро встает. Сун Фу-гуй идет за Чэнь Чу-юанем.

* * *

По обеим сторонам большака стоят два ряда серебристых тополей. Десяток больших повозок, груженных жмыхами, едут по дороге.

Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй выходят на обочину большака.

Сун Фу-гуй. Купить так много! По-моему, это слишком смело.

Чэнь Чу-юань. Если наши средства приобретены трудом, то вряд ли деньги других людей упали с неба. За тобою выбор: хочешь ли ты больше произвести хлеба или же ты желаешь проиграть Лицзячжуану?

Сун Фу-гуй. Проиграть Лицзячжуану? Этого не может быть! Мы тоже покупаем десять тысяч цзиней.

Чэнь Чу-юань (с легкой иронией). Брат Фу-гуй, ты скоро превратишься в железного петуха.

Сун Фу-гуй. Как так?

Чэнь Чу-юань. Ни одного перышка не даешь выдернуть.

Сун Фу-гуй (смеясь). Разве я не позволил тебе выдернуть?

Чэнь Чу-юань. Этого мало, нужно выдернуть еще.

Сун Фу-гуй. Что ты задумал?

Чэнь Чу-юань. Нужно будет химические удобрения купить и еще...

Сун Фу-гуй. Эту штуковину! Ты не пользуйся случаем и не подымай этого вопроса.

Чэнь Чу-юань. Я придумаю способ уговорить тебя.

3

По прямой, как стрела, проезжей дороге медленно движется повозка, запряженная быком.

Цзинь-хуа сидит на повозке, просматривает новую купленную книгу и так увлеклась чтением, что забыла о быке. А тому наскучила дорога, и он потянулся к деревцам у обочины. Вот он останавливает повозку и начинает жевать листья на ветках деревьев.

Позади повозки скачет на коне секретарь уездного комитета партии Ван Цзянь. Конь проскочил мимо повозки, но Ван быстрым движением останавливает его.

Секретарь укома Ван. Цзинь-хуа!

Цзинь-хуа (роняя книгу). О, секретарь укома Ван!

Секретарь укома Ван. Смотри, твой бык обгладывает дерево.

Цзинь-хуа. Ай-яй-яй, смотрите на этого глупого быка!

Цзинь-хуа кулаком колотит быка, тот возвращается на колею и не спеша идет дальше. Секретарь укома Ван едет возле повозки.

Секретарь укома Ван. Какую книгу читаешь, Цзинь-хуа?

Цзинь-хуа. Мой отец собирается рыть колодцы.

Секретарь укома Ван. Он говорил об этом в уездном комитете.

Цзинь-хуа. Это книга о рытье колодцев.

Секретарь укома Ван. Нашли способ закрепить сыпучий песок?

Цзинь-хуа. Еще нет.

Секретарь укома Ван. Постепенно найдется. План рытья колодцев, задуманный твоим отцом, хороший план. Если удастся этот опыт, то выгоду получит не одна только ваша деревня, весь наш уезд сделает большой шаг вперед.

Цзинь-хуа. Есть трудности.

Секретарь укома Ван. Ты тоже боишься трудностей?

Цзинь-хуа. Я могу не бояться трудностей, но в деревне многие не верят в повышение урожайности. Даже дядя Сун говорит, что мы достигли потолка.

Секретарь укома Ван. Вот как?

Цзинь-хуа. Сяо-дун предлагает купить химические удобрения, а он не соглашается.

Секретарь укома Ван. Почему?

Цзинь-хуа. Он боится сжечь землю, еще боится, что расходы не окупятся.

Секретарь укома Ван. Это отсталый взгляд на вещи, ты скажи ему, что химические удобрения вещь хорошая, пусть он поскорее купит!

Цзинь-хуа. Хорошо.

Секретарь укома Ван. Цзинь-хуа, ваша деревня составила план работ по увеличению урожайности?

Цзинь-хуа. Еще нет.

Секретарь укома Ван. А когда составят?

Цзинь-хуа. На этих днях.

Секретарь укома Ван. Это хорошо. В следующий раз я поеду в вашу деревню.

Секретарь укома Ван уже далеко ускакал на своем коне, а Цзинь-хуа все еще перелистывает новые книги.

* * *

Канцелярия чэньцзячжуанского сельского управления полна клубами дыма. Актив обсуждает производственный план будущего года. Все напряженно думают и усиленно курят. Сун Фу-гуй сидит на председательском месте, слушает выступления.

Сяо-дун, держа в руке лист бумаги, произносит речь. Чэнь Чу-юань, сидя позади Сяо-дуна, курит трубку.

Сяо-дун. Для того чтобы выполнить наш производственный план, необходимо, кроме покупки жмыхов и химических удобрений...

Сун Фу-гуй. Вычеркни эту статью расхода!

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун, продолжай!

Сяо-дун. Нужно еще разрешить вопрос об ирригации.

Сун Фу-гуй. Какой вопрос?

Сяо-дун. Вопрос об ирригации — сухую землю превратить в поливную.

Сун Фу-гуй. Вы послушайте только, разве это не бред? В нашей деревне даже люди пьют дождевую воду! Скажи, какой водой ты оросишь землю?

Сяо-дун. Придумаем способ рыть колодцы!

Рыть колодцы — эти два слова, словно граната, разорвались на собрании чэньцзячжуанского актива.

— Рыть колодцы!
— Рыть колодцы!
— Рыть колодцы!

Сун Фу-гуй. Рыть колодцы? Да ты с ума сошел!

Чэнь Чу-юань. Да, нужно придумать способ вырыть колодцы.

Сун Фу-гуй. Но разве в нашей деревне можно вырыть колодцы?

Чэнь Чу-юань. Пусть собрание обсудит.

Сун Фу-гуй, взглянув на Чэнь Чу-юаня, сдерживает себя и садится. Активисты продолжают шуметь.

— Да как же это возможно вырыть?
— За новизной погнались!
— А у кого имеется способ закрепить сыпучий песок?
— В старину никто не добился, а мы сумеем?
— А кто в старину самолеты видел?
— К чертовой матери, перестаньте спорить!

Старый Фу Шань. Вы жалитесь, словно скорпионы! Зачем шумите?

Слова старого Фу Шаня подействовали, собрание утихает.

Старый Фу Шань. Чу-юань, нашел способ закрепить сыпучий песок?

Чэнь Чу-юань. Нет еще, сейчас как раз ищу.

Ян Мин-юань. Эй, Сяо-дун, от кого в конце концов исходит эта идея рытья колодцев?

Чэнь Чу-юань. От меня.

Ян Мин-юань. Тогда не стоит говорить.

Чэнь Чу-юань. Почему не говорить? Сегодня обсуждается план, и каждый может высказать свое мнение.

Ян Мин-юань (смотря на Сун Фу-гуя). Заведующий Сун, можно рассказать о нашем плане?

Сун Фу-гуй. Говори!

Ян Мин-юань. С помощью нашего плана можно будет и урожай повысить и не потребуется зарывать деньги в землю и ждать хорошей погоды, не придется и с сыпучими песками возиться.

Первый активист. Какой же это в конце концов план?

Ян Мин-юань. В нашем кооперативе имеются наличные деньги, и мы думаем немного поторговать.

Чэнь Чу-юань. Торговать?

Ян Мин-юань. Ага. В Ванцзячжуане делают местную ткань, цена очень дешевая. Мы эту ткань покупаем и отвозим на железнодорожную станцию. За три дня обернемся туда и обратно. Можно заработать большие деньги.

Предложение Ян Мин-юаня соблазняет собравшихся, и они с горячим интересом слушают его.

Ян Мин-юань. Деньги заработаем наверняка. А потом и хозяйство поднимем.

Первый активист. В этом предложении есть смысл.

Второй активист. Хорошее предложение.

Третий активист. Да, не плохое, можно и хозяйство поднять и обеспечение получить.

Раздаются голоса: Принять это предложение!

Сяо-дун. А что же делать с рытьем колодцев?

Третий активист. Предложение принято и довольно.

Сяо-дун. Как же так? Рытье колодцев есть рытье колодцев, а перепродажа ткани есть перепродажа ткани. Это разные вещи.

Сун Фу-гуй. С нашими средствами мы не можем заниматься тем и другим.

Третий активист. Тогда надо взяться за то дело, которое обеспечивает доход. Перепродавать ткань, вот и все!

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, как ты посмотришь на такое предложение? Мы сегодня не вынесем решения. План Ян Мин-юаня требуется еще хорошенько проверить.

Ян Мин-юань. Я сегодня же отправлюсь проверять, хорош ли этот план.

Сун Фу-гуй. Я отправляюсь вместе с тобой.

Чэнь Чу-юань. Хорошо, а потом снова обсудим на общем собрании членов кооператива.

Сун Фу-гуй. На этом собрание закрывается!

Люди расходятся. Сун Фу-гуй подходит к Чэнь Чу-юаню.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, ты согласен с планом Ян Мин-юаня?

Чэнь Чу-юань. Нет, не согласен.

Сун Фу-гуй. Ты все еще хочешь рыть колодцы?

Чэнь Чу-юань. Хочу рыть.

Сун Фу-гуй. Но другие могут не согласиться с тобой.

Чэнь Чу-юань. Если только я придумаю способ закрепить сыпучий песок, то согласятся.

Сун Фу-гуй. Ох, уж этот способ!

Ян Мин-юань (входя). Заведующий Сун, ты в конце концов идешь или нет?

Сун Фу-гуй. Иду, иду. Способ закрепить сыпучий песок! По-моему, и за сто лет его не сыскать.

Они уходят. В канцелярии остается один Чэнь Чу-юань.

Чэнь Чу-юань. Нечистая сила, зачем я поспешил дать согласие старине Фу-гую на созыв этого собрания?

Слышно, как во дворе Цзинь-хуа погоняет быка. Чэнь Чу-юань выбегает из канцелярии.

* * *

Цзинь-хуа останавливает повозку. Чэнь Чу-юань догоняет ее.

Чэнь Чу-юань. Цзинь-хуа, книги о рытье колодцев ты купила?

Цзинь-хуа. Купила. (Достает из повозки несколько книг). Я все просмотрела.

Чэнь Чу-юань. Способ закрепить сыпучий песок здесь имеется?

Цзинь-хуа. Нет.

Чэнь Чу-юань. Нет?

Цзинь-хуа. Только в этой книге говорится...

Чэнь Чу-юань. Говорится о чем?

Цзинь-хуа. О том, что нужно применять стальные шпунты и цемент. Но где нам достать эти вещи!

Чэнь Чу-юань. Дай мне книги.

Чэнь Чу-юань нетерпеливо перелистывает новые книги. Цзинь-хуа, погоняя быка, уезжает.

Видимо, то, что читает Чэнь Чу-юань, не удовлетворяет его. Чэнь Чу-юань разочарованно собирает книги.

Чэнь Чу-юань. Что же делать? Не хочется верить, что этот план с рытьем колодцев провалится. Но если не найти способа закрепить сыпучий песок, колодцы действительно нельзя будет вырыть. Как поступить? Решить заняться перепродажей ткани? Нельзя. Какое же имеет торговля касательство к повышению урожайности? Может быть, план завышен? Если не разрешить вопроса о рытье колодцев, то план не выполнить! Сыпучий песок, сыпучий песок! Как сделать, чтобы он не осыпался?

Чэнь Чу-юань в тяжелом раздумье входит в свой двор.

Матушка Чэнь. Секретарь укома Ван приехал!

* * *

Секретарь укома Ван только что помыл лицо. Сейчас он вытирается полотенцем.

В комнату вбегает Чэнь Чу-юань.

Чэнь Чу-юань. Секретарь укома Ван, почему ты не принял участие в нашем собрании?

Секретарь укома Ван. Я только что приехал, собирался было пойти на собрание, но Сяо-дун сказал, что оно уже кончилось.

Чэнь Чу-юань. Это собрание началось очень нехорошо.

Секретарь укома Ван свертывает полотенце, кладет его в кожаную сумку, вытаскивает трубку.

Секретарь укома Ван. Плохо началось. Где Сун Фу-гуй?

Чэнь Чу-юань. Отправился с Ян Мин-юанем в Ванцзячжуан.

Секретарь укома Ван. Этот план с перепродажей ткани — плохой план. Если так действовать, то ваш земледельческий производственный кооператив сразу же изменит свое название.

Чэнь Чу-юань. Изменит название?

Секретарь укома Ван. Да, отпадут два слова «земледельческий производственный». Вы станете торговым кооперативом... Думаешь ли ты, что этот способ в самом деле может принести пользу вашей деревне? Никакой! Пусть даже сейчас на перепродаже вы и выручите немного денег, но не пройдет и нескольких месяцев, как ваш земледельческий кооператив развалится!

Чэнь Чу-юань. Развалится?

Секретарь укома Ван. Да, развалится. Ты подумай, разве Ванцзячжуан сам не сможет организовать снабженческо-сбытовой кооператив? А если у Ванцзячжуана будет снабженческо-сбытовой кооператив, то вам уже не удастся получать барыши. Далее. Если все ваши денежные средства будут вложены в торговлю, откуда же тогда возьмется богатый урожай? Ну, а коли земля больше не будет давать зерна, то кто захочет оставаться в земледельческом производственном кооперативе?

Чэнь Чу-юань. Но очень много активистов согласились с этим планом.

Секретарь укома Ван. За это их винить нельзя, кто же не хочет сделать жизнь еще лучше? Вопрос заключается в правильном руководстве.

Чэнь Чу-юань. Да, но как надо руководить?

Секретарь укома Ван. А ты что, веру потерял?

Чэнь Чу-юань. Вера-то есть...

Секретарь укома Ван (смеясь). Но не такая уж крепкая. Нет, нужно действовать уверенно. Уездный комитет возлагает большие надежды на твой план рытья колодцев. Этот вопрос в других местах давно уже перестал быть вопросом, однако у нас здесь он означает целую революцию. Если удастся опыт с вашим планом, то хозяйство всего района поднимется на значительную высоту. А если потерпит провал?! Тогда неудивительно будет, если все побегут за Ян Мин-юанем. Так как же? Какая требуется помощь?

Чэнь Чу-юань. Я не знаю, что делать с сыпучим песком. У тебя есть способ закрепить его?

Секретарь укома Ван. С этим вопросом нельзя слишком торопиться. В старину многие над ним бились и не сумели разрешить, а ты хочешь за два-три дня...

Чэнь Чу-юань. Так что же делать?

Секретарь укома Ван. Использовать старый способ: опе-

реться на массы, верить науке, больше учиться, больше советоваться с людьми. Если возникнут серьезные вопросы, пиши в уком.

Чэнь Чу-юань. Хорошо.

Секретарь укома Ван. Мы еще раз обсудим с начальником уезда этот вопрос, обратимся за советом в специальное управление, посмотрим, не помогут ли нам в этом деле.

Чэнь Чу-юань. Это очень хорошо.

Секретарь укома Ван. Если нехватит средств, мы сможем помочь тебе.

Чэнь Чу-юань. Это еще лучше.

Секретарь укома Ван прячет трубку, берет хлыст.

Секретарь укома Ван. Чу-юань, с твоим планом дело обстоит не так просто. Сегодня при его обсуждении ты уже потерпел одно поражение. В дальнейшем, возможно, ты опять натолкнешься на трудности.

Чэнь Чу-юань. Я не страшусь их, ведь после поражений можно снова поднять голову.

Секретарь укома Ван (улыбаясь). Ну, теперь я успокоился.

Чэнь Чу-юань пожимает руку, которую ему протягивает секретарь укома.

* * *

Время действия — десять дней спустя.

Помещение кружка по изучению агротехники приняло другой вид: столы сдвинуты в угол, навалено большое количество песка. Сяо-дун железной лопатой сгребает песок, Цзинь-хуа, стоя босыми ногами на куче песка, роет ямки. На дворе глубокая осень, но с обоих градом льется пот.

Цзинь-хуа. Сяо-дун, так хорошо или нет? Мы роем один слой и укладываем тут же один слой кирпича. Когда колодец будет вырыт, тогда и кирпичи тоже будут уложены. Сыпучий песок ведь не будет тогда больше обваливаться?

Сяо-дун. Не выйдет! Разве кирпичи можно укладывать сверху вниз?

Цзинь-хуа. Что же тогда делать?

Сяо-дун. Ты опять волнуешься? Разве секретарь ячейки не запретил волноваться? Откуда такая жара? Открой окно.

Цзинь-хуа отряхивает песок, идет к окну. Через раскрытое окно видно, как идет осенний дождь.

Сяо-дун подходит к окну, становится рядом с Цзинь-хуа.

Цзинь-хуа. Скоро начало представления!

Сяо-дун. Я думаю, мы должны отпроситься.

Цзинь-хуа. Я слышала, как Инь-фын говорила, что она опять нас поставит рядом. Ты — герой, я — героиня, и...

Сяо-дун. Цзинь-хуа.

Цзинь-хуа. Что?

Цзинь-хуа смотрит на Сяо-дуна, Сяо-дун краснеет.

Сяо-дун. Моя мама говорит, чтобы мы поженились...

Цзинь-хуа. Поженимся, а что тогда будем делать?

Сяо-дун. Ты хочешь изучить трактор, а я хочу изучить агротехнику...

Открывается дверь, входят Чэнь Чу-юань и Чжао Бао-юань.

Чэнь Чу-юань. На что вы оба смотрите?

Сяо-дун (смущаясь). Смотрим, как идет дождь...

Чэнь Чу-юань. Что за интерес смотреть на дождь? Идем посмотрим книги.

Чжао Бао-юань, стоящий возле Чэнь Чу-юаня, подмигивает молодым людям. Оба краснеют.

Чэнь Чу-юань кладет на кучу песка принесенные книги, вытаскивает из них одну.

Чэнь Чу-юань. Идите, идите, давайте поищем способы закрепления сыпучего песка.

Сяо-дун, Цзинь-хуа и Чжао Бао-юань усаживаются перед Чэнь Чу-юанем.

Чэнь Чу-юань. Смотрите, здесь советуют применять стальные шпунты и цемент, чтобы задержать сыпучий песок. Можем ли мы применить другие способы?

Чжао Бао-юань. Да, нужно только задержать песок, и тогда все получится.

Сяо-дун. Но каким образом остановить сыпучий песок?

В этот момент за окном появляется Инь-фын.

Инь-фын. Сяо-дун, Цзинь-хуа, на представление!

Сяо-дун. У нас дело.

Инь-фын. Есть дело или нет дела — все равно, раз пошел дождь, нужно представлять — таков порядок.

Цзинь-хуа. Невестушка, правда, дело есть!

Инь-фын. Порядок мы все сами устанавливали, а если никто соблюдать не будет, что я тогда буду делать?

Чэнь Чу-юань. Это верно, она права. Сяо-дун, вы идите!

Сяо-дун и Цзинь-хуа вылезают через окно. При этом они опрокидывают большую деревянную бочку. Чэнь Чу-юань подымает бочку, осматривает ее.

Чэнь Чу-юань. Бао-юань, в книге советуют применять цемент и стальные шпунты, а что если мы используем дерево? Вроде этого!

Чжао Бао-юань. Пойдет!

Чэнь Чу-юань ставит бочку, наваливает вокруг нее песок.

Чэнь Чу-юань. Увы, Бао-юань, ничего не получится. Нам нужно вырыть пятьдесят колодцев. А сколько дерева и железных обручей уйдет на это?

Чжао Бао-юань. Нужно заменить их чем-то другим.

Чэнь Чу-юань. А чем?

Слышны сильные удары гонга.

Чжао Бао-юань. К чертовой матери, вот надоели!

Чэнь Чу-юань. К чему так горячиться? Разве недостаточно закрыть окно?

Чжао Бао-юань бежит закрывать окно.

* * *

Помещение Чэньцзячжуанской народной школы имеет три назначения: первое — для учебы, второе — для собраний, третье — для представлений. Сейчас там занимается деревенская группа художественной самодеятельности.

Сразу видно, что художественная самодеятельность в этой деревне существует уже давно: имеются и режиссер и артисты и необходимый реквизит.

Инь-фын выступает в роли режиссера. Она делает знак музыкантам остановиться. Музыка прекращается.

Инь-фын. Сегодня мы покажем танец богатого урожая. Товарищи артисты, займите свои места.

Артисты приготовились к танцу «янгэ» [1]. Сяо-дун и Цзинь-хуа становятся в первый ряд.

---

[1] Массовый народный танец.

Бутафор дает Цзинь-хуа большое семенное зерно. Сяо-дуну он протягивает плетеную корзинку. Но Сяо-дун рассеян. Он не замечает этого. Человек, который подает корзинку, напяливает ее Сяо-дуну на голову. Сяо-дун пытается освободиться.

И н ь-ф ы н (сердясь). Скорее снимите с него!

С я о-д у н. Не трогайте, не трогайте!

Он внимательно смотрит на стенки корзинки, сплетенные из грубых ивовых прутьев.

Сорвав с себя корзину, Сяо-дун отбегает в сторону и увлекает за собой Цзинь-хуа.

Ц з и н ь-х у а. В чем дело? В чем дело?

С я о-д у н. Способ закрепить сыпучий песок найден!

* * *

Сяо-дун и Цзинь-хуа вбегают в помещение кружка по изучению агротехники. Чэнь Чу-юань и Чжао Бао-юань, пораженные, смотрят на них. Сяо-дун в крайнем возбуждении ставит на кучу песка корзинку.

С я о-д у н. Дядя Чу-юань, способ закрепить сыпучий песок найден! Надо сплести из больших ивовых прутьев очень много колец, в каждый слой вырытой земли вкладывать по кольцу, а когда весь колодец будет вырыт, обложить его кирпичом...

Ч ж а о Б а о-ю а н ь. На этот раз вопрос разрешен! Вечером соберем общее собрание.

Ц з и н ь-х у а. Я пойду оповещать.

Цзинь Хуа убегает.

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Цзинь-хуа, Цзинь-хуа!

Но Цзинь-хуа уже исчезла за тонкой пеленой дождя. Чэнь Чу-юань подходит к Сяо-дуну.

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Сяо-дун, этот способ очень хорош! Только рытье колодцев такое дело, в котором мы не имеем опыта. Сделаем так. Ты сбегай в восьмой восточный район. Они хоть и не умеют закреплять сыпучий песок, но имеют опыт в рытье колодцев. Да, но еще идет дождь...

С я о-д у н. Ну и что с того, что идет дождь?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Ну, хорошо, ты иди и поклонись мастерам рытья колодцев, порасспроси, а вечером возвращайся.

С я о-д у н. Хорошо.

* * *

Осенний дождь усилился.

Сяо-дун, накрывшись промасленной материей, едет верхом на коне.

* * *

Осенний дождь барабанит в окно чэневского дома, по стеклу стекают водяные струи.

В комнате Чэнь Чу-юань с необычайным воодушевлением рассказывает Сун Фу-гую об изобретении Сяо-дуна.

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Теперь, когда имеется этот способ, наш план рытья колодцев осуществим!

С у н Ф у-г у й. Этим способом действительно можно закрепить сыпучий песок?

Ч э н ь Ч у-ю а н ь. Как, ты все еще расхолаживаешь меня?

С у н Ф у-г у й. Я не расхолаживаю тебя. Смотри, ты захотел жмыхи, я купил их, ты не согласился с янминюаневским и моим планом пе-

репродажи тканей, я отказался от него; ты хочешь химические удобрения, я слышал, что говорил об этом секретарь укома Ван, и я куплю их тоже. Но этот план рытья колодцев! Я не могу с ним согласиться. Ты взгляни, какой большой дождь, зачем ты так упорно цепляешься за рытье колодцев?

Чэнь Чу-юань. А ты можешь гарантировать, что в будущем году тоже пойдет такой же большой дождь?

Сун Фу-гуй. Как же я могу гарантировать это? Это зависит от бога.

Чэнь Чу-юань. Если на бога надеяться, ничего не выйдет, надо полагаться на самих себя.

Сун Фу-гуй. Но у нас нет сил.

Чэнь Чу-юань. Мы не единоличники, а земледельческий производственный кооператив. Мы имеем большие средства, много земли, много людей.

По деревне разносится голос Цзинь-хуа:

— Внимание, внимание! Все товарищи члены кооператива, скорее идите на собрание в народную школу!

Чэнь Чу-юань. На собрание! Что ты хотел еще сказать?

Сун Фу-гуй. Мне кажется, что этот способ все еще не гарантирует полного успеха.

Чэнь Чу-юань. Хорошо, мы обсудим его на собрании.

Чэнь Чу-юань надевает соломенную шляпу. Сун Фу-гуй набрасывает на себя дождевик. Чэнь Чу-юань открывает дверь. На дворе сильный ливень. Все кругом залито водой. Чэнь Чу-юань убегает в дождь, следом за ним Сун Фу-гуй.

* * *

Темнеет. Дождь продолжается.

Цзинь-хуа стоит на низкой стене. В ее руках восьмигранный рупор. Она громко объявляет о собрании. Капли дождя бьют ее по лицу.

Мимо проходит Чжао Бао-юань. На плечах накинута куртка.

Чжао Бао-юань. Цзинь-хуа, люди уже собрались! Иди скорее!

Цзинь-хуа смотрит вдаль. Сквозь темную пелену дождя она замечает Сяо-дуна.

Цзинь-хуа. Сяо-дун вернулся!

Сяо-дун хлещет коня.

Цзинь-хуа. Сяо-дун, Сяо-дун!

Сяо-дун подъезжает к стене, спрыгивает с коня. Цзинь-хуа соскакивает со стены, хватает поводья.

Чжао Бао-юань. Весь промок насквозь. Бери!

Чжао Бао-юань снимает с себя куртку и передает Сяо-дуну. Цзинь-хуа помогает Сяо-дуну надеть ее.

* * *

Просторное помещение народной школы битком набито чэньцзячжуанскими крестьянами. На большой балке висит сверкающая керосиновая лампа. И хотя на улице идет осенний дождь, в комнате светло, как днем.

Собрание началось уже давно. Сейчас выступает Ян Мин-юань.

Ян Мин-юань. Я согласен с мнением заведующего Суна, я тоже против рытья колодцев. Исстари никому не удавалось вырыть колодец, почему же у нас это получится? Хорошо известно, что здесь сыпучий песок, зачем же упрямо рисковать? Это колодец, а не лотерея. Мы можем напрасно потратить деньги.

Дверь открывается, входят Цзинь-хуа и Чжао Бао-юань вместе с Сяо-дуном.

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун!

Сяо-дун. Они говорят, можно!

Чэнь Чу-юань. Вот это хорошо! Иди, иди, скорей иди и садись.

Сяо-дун продвигается к помосту президиума.

Сун Фу-гуй (направляется к сыну и протягивает ему свою куртку). Скорее оберни ее вокруг ног, а то замерзнешь.

Сяо-дун берет куртку, укутывает ноги. Сун Фу-гуй снимает с Сяодуна насквозь промокшую соломенную шляпу.

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун, расскажи собранию про свою поездку.

Сяо-дун. Я только что вернулся из восьмого восточного района. Люди, которые умеют рыть колодцы, сказали, что наш способ годится.

Ян Мин-юань. Какой способ?

Сяо-дун. Мы берем большие кольца, сплетенные из грубых ивовых прутьев, и опускаем по кольцу в каждый отрываемый слой земли, а когда выроем весь колодец, снизу вверх выложим его кирпичом.

Старый Фу Шань внимательно слушает Сяо-дуна.

Старый Фу Шань. А могут ли ивовые прутья выдержать напор сыпучего песка?

Сяо-дун. Ивовые прутья будут сплетены, и это придаст им большую силу сопротивления.

Старый Фу Шань. Они говорят, что годится?

Сяо-дун. Они говорят, годится.

Старый Фу Шань. Можно попробовать.

Ян Мин-юань. Попробовать? Это обойдется в десять больших ши пшена! Все равно, что взять пшено и зеленые бобы и рассыпать на улице, словно некуда деньги девать!

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, ставь вопрос на голосование.

Сун Фу-гуй. Кто за рытье колодцев, подымите руку.

Почти все присутствующие на собрании поднимают руки. Цзинь-хуа считает.

Цзинь-хуа. Большинство за.

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, твое мнение?

Сун Фу-гуй. Раз собрание приняло, то попробуем.

Чэнь Чу-юань. Хорошо, тогда решено!

Ян Мин-юань. Заведующий Сун, подойди-ка сюда.

Сун Фу-гуй. Хорошо.

* * *

Люди расходятся с собрания. На улице очень грязно, скользко. Дождь продолжает лить. Кто-то из женщин, поскользнувшись в жидкой глине, падает, это вызывает громкий смех. Качаются зажженные фонари, молниями вспыхивают электрические фонарики.

Чэнь Чу-юань, поддерживая старого Фу Шаня, идет по грязной деревенской дороге. Сун Фу-гуй нагоняет их.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, Чу-юань... Ян Мин-юань хочет выйти из кооператива.

Старый Фу Шань. Почему?

Сун Фу-гуй. Из-за этой шумихи с рытьем колодцев!

Чэнь Чу-юань. Если бы и не рытье колодцев, он все равно ушел бы из кооператива.

Старый Фу Шань. Почему?

Чэнь Чу-юань. Сейчас у него есть деньги, он хочет пустить их в оборот, хочет эксплуатировать других людей.

Старый Фу Шань. Такие люди пусть лучше уходят.

Сун Фу-гуй. Кому же тогда поручить подсобный промысел?

Чэнь Чу-юань. Снять Ба Ли-мина с маслобойни, пусть будет бригадиром на подсобном промысле.

Сун Фу-гуй. Но Ян Мин-юань мастер руководить подсобным промыслом.

Чэнь Чу-юань. Людей с такой идеологией, как у него, даже если они и мастера, все равно нам не нужно.

Старый Фу Шань. Правильно! Если решение принято, то, не обращая внимания на тех, кто против этого решения, нужно обязательно рыть эти колодцы. О-ох!

Старый Фу Шань, поскользнувшись, падает в жидкую глину, Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй поднимают его.

Чэнь Чу-юань. Ушибся?

Старый Фу Шань (потирая колено). Ничего, ничего.

Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй берут его под руки. Старый Фу Шань немного хромает.

Старый Фу Шань. Я прожил так много лет, и перед смертью я мечтаю взглянуть разок на орошенную землю нашей деревни, попить колодезной воды...

Чэнь Чу-юань. Сбудется! Твое желание можно будет осуществить зимой нынешнего года.

4

Наступила зима. Земля покрылась белым слоем снега, словно надела серебряную одежду. Погода ясная и в то же время очень холодная.

На белой равнине возвышается гора желтого песка из колодца. Вокруг навалены груды красных кирпичей и большие темнокрасные корзины, сплетенные из грубых ивовых прутьев. Сооружение колодца на полном ходу.

Чэньцзячжуанские крестьяне работают у края колодезной шахты. Одни из них копают землю, другие плетут корзины. Цзынь-хуа и Инь-фын держат ворот. На дне колодца Сяо-дун копает землю.

Ковш поднимает большую кучу песка. Сун Фу-гуй спускает в колодец корзину из ивовых прутьев.

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун, со стенками колодца ничего не происходит?

Сяо-дун. Нет, крепкие.

Сун Фу-гуй. Есть еще сыпучий песок?

Сяо-дун. Немного.

Чэнь Чу-юань. Какая земля внизу?

Сяо-дун. Кажется, вязкая глина.

Сун Фу-гуй глубоко вздыхает. Чэнь Чу-юань, глядя на него, смеется; все люди, принимающие участие в работе, становятся веселее: победа идет к ним в руки.

Чэнь Чу-юань. В нашем Чэньцзячжуане есть колодец! Товарищи, за работу!

Сяо-дун. Дядя Чу-юань, дядя Чу-юань, камень!

Чэнь Чу-юань. Что?

Сяо-дун. Камень! Ты послушай!

Сяо-дун в колодце ударяет по камню, люди наверху слышат звук. Многие всполошились, заволновались.

Чэнь Чу-юань. Камень большой или небольшой?

Сяо-дун. Очень большой.

Чэнь Чу-юань. Много камней?

Сяо-дун. Один единственный.

Чэнь Чу-юань. Поднять можно?

Сяо-дун. Я попробую... Поднял! Спускайте ковш!

Пустой ковш скользит в колодец, оттуда медленно поднимается большой камень.

Многие спешат подхватить его. Но едва только камень касается края колодца, как из-под него вываливается кусок земли и падает вниз. Большой камень тоже падает. Часть стенки колодца рушится. Люди в испуге кричат.

Чэнь Чу-юань действует молниеносно. Он хватается за веревку от ковша и быстро спускается вниз...

На дне колодца лежит Сяо-дун. Чэнь Чу-юань кладет его в ковш.

Чэнь Чу-юань. Тяните ковш!

Ковш выносит их на поверхность земли. В этот момент обваливается почти вся стенка колодца и его отверстие заваливается землей.

— Ай-яй-яй!

— Ай-яй-яй!

Люди окружают Сяо-дуна.

Цзинь-хуа. Сяо-дун, Сяо-дун!

Сун Фу-гуй. Ранен?

Сяо-дун. Нет.

Сун Фу-гуй. Дай я посмотрю.

Сяо-дун. Если нет, значит, нет, смотри! (Поднимается, несколько раз прыгает на месте.) Ну, что?

Люди успокаиваются, облегченно вздыхают.

Старый крестьянин. Благодарение богу за спасение!

Чэнь Чу-юань. Цзинь-хуа, ты помоги ему уйти.

Цзинь-хуа. Хорошо.

Цзинь-хуа, поддерживая Сяо-дуна, уходит.

Колодец уже не похож на колодец, он напоминает большую впадину. Крестьяне группами по три, по пять человек сидят вокруг, курят трубки, молчат.

Чэнь Чу-юань. Сегодня не будем больше работать. Расходитесь.

Люди уныло, нехотя берут рабочий инструмент и уходят. Чэнь Чу-юань направляется к кирпичам, замечает сидящего на них Сун Фу-гуя. Они молча смотрят друг на друга. Чэнь Чу-юань накидывает на себя куртку, вынимает трубку.

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, идем тоже!

Сун Фу-гуй. Иди один.

Чэнь Чу-юань хочет что-то сказать. Он смотрит на Сун Фу-гуя, потом молча поднимает железную лопату, поворачивается и уходит.

Ли Ло-цян скачет верхом на хорошо откормленном большом осле с черной спиной и белой грудью. Заметив Сун Фу-гуя, Ли Ло-цян окликает его и соскакивает с осла.

Ли Ло-цян. Старина Фу-гуй, вы так увлеклись рытьем колодца, что даже не откликаетесь на наш вызов! Как обстоит дело с планом?

Сун Фу-гуй. Его и к будущему году не составить.

Ли Ло-цян. Почему?

Сун Фу-гуй. Да ты посмотри.

Сун Фу-гуй показывает рукой на обвалившийся колодец.

Ли Ло-цян. Ай-яй-яй, людей не покалечило?

* * *

Чэнь Чу-юань идет в раздумье. На плечи накинута куртка. В руках — лопата.

Среди деревьев на заснеженной земле сидят Сяо-дун и Цзинь-хуа. Цзинь-хуа перевязывает рану на ноге Сяо-дуна.

Сяо-дун. Твой папа идет.

Цзинь-хуа. Сяо-дун, ты скажи о нас.

Сяо-дун. Я не сумею хорошо сказать, лучше ты.

Чэнь Чу-юань быстрыми шагами подходит к ним.

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун, как ты себя чувствуешь?

Сяо-дун. Маленькая легкая ранка.

Чэнь Чу-юань смотрит на Сяо-дуна, тот смеется.

Чэнь Чу-юань. Все смеешься? Кость повреждена?

Сяо-дун. Нет, только слегка порезана кожа.

Чэнь Чу-юань. Скорее опусти штанину, чтобы нога не замерзла.

Цзинь-хуа помогает Сяо-дуну. Они встают.

Чэнь Чу-юань. Сяо-дун, ты испугался?

Сяо-дун. Я? Если ты опять решишь рыть колодец, я снова спущусь первым.

Чэнь Чу-юань. Хороший ты паренек! Да, Сяо-дун, ты в каком месте обнаружил тот камень?

Сяо-дун. У самого края, возле сыпучего песка.

Чэнь Чу-юань. Внизу ты сделал дыру и повредил стенку колодца, а сверху надавил камень, вот земля и обвалилась.

Сяо-дун. Именно это и было причиной.

Чэнь Чу-юань. Ну, хорошо, пошли домой.

Сяо-дун смотрит на Цзинь-хуа, та краснеет.

Сяо-дун. Говори же, Цзинь-хуа.

Цзинь-хуа. Сяо-дун, говори ты.

Чэнь Чу-юань. Что вы там шушукаетесь?

Сяо-дун (краснея). Мы оба решили...

Чэнь Чу-юань. Пожениться?

Цзинь-хуа. Нет, сначала помолвка...

Чэнь Чу-юань. Это хорошее дело! Так что же мне вам подарить? Мы сделаем по старому обычаю. Сегодня в полдень я приглашаю вас откушать пельмени. А ты, Сяо-дун, уже сказал домашним?

Сяо-дун. Еще нет.

Чэнь Чу-юань. Скорее скажи им, пусть они тоже порадуются. В полдень пусть твои отец и мать приходят есть пельмени.

Сяо-дун. Хорошо.

Чэнь Чу-юань смотрит, как Сяо-дун и Цзинь-хуа быстро и бодро шагают. Он улыбается.

* * *

От большого блюда горячих белых пельменей валит пар. Инь-фын ставит блюдо на круглый стол, где уже стоят рюмки, чайник с вином, закуски и много тарелок с пельменями. Вокруг стола сидят Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй с женами, Сяо-дун и Цзинь-хуа. Матушка Чэнь палочками накладывает несколько пельменей Сяо-дуну и Цзинь-хуа, потом Сун Фу-гую.

Сун Фу-гуй. Я сам, я сам.

Сун Фу-гуй рукой отстраняет палочки матушки Чэнь, и она накладывает пельмени в чашечку матушки Сун, по-родственному усаживается подле нее и принимается есть пельмени.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, в будущем никогда больше так не рискуй.

Чэнь Чу-юань. Мы заранее составили план, проверили, как же можно называть это риском?

Сун Фу-гуй. Все еще не риск? Деньги уже израсходованы, люди трудились, а колодец? Рухнул...

Чэнь Чу-юань. Ты что же, испугался?

Сун Фу-гуй. А как же не испугаться? Если бы вы с Сяо-дуном

задержались на одно мгновение, сыпучий песок похоронил бы вас заживо...

Чэнь Чу-юань. Это случайность...

Сун Фу-гуй. Все равно, нарочно или случайно, но если ударишь молотком по чесноку в горшке из тонкой глины, то больше уже не будешь пользоваться этим горшком.

Чэнь Чу-юань. Нет, так просто нельзя решать такой важный вопрос.

Сун Фу-гуй. Так ты что же, еще раз хочешь попробовать?

Чэнь Чу-юань. Да, мы будем действовать и обязательно добьемся успеха.

Сун Фу-гуй. Чу-юань, образумься! Это все равно, что итти по дороге, вдруг обнаружить, что сбился с пути, и все же упорно продолжать итти дальше.

Чэнь Чу-юань. Но нельзя сказать, что мы сбились с пути.

Сун Фу-гуй. Имея жмыхи и химические удобрения, даже и без колодцев можно будет потягаться с лицзячжуанцами.

Чэнь Чу-юань. Я все-таки не удовлетворен. Я хочу добиться еще более высокого урожая.

Сун Фу-гуй. Но у нас нет для этого условий...

Матушка Чэнь. Ах, неужели вы не можете все ваши дела решать на собрании? Зачем говорить об этом сейчас? Брат Фу-гуй, скорее ешь пельмени, пока они горячие.

Матушка Чэнь палочками кладет в чашечку Сун Фу-гуя два пельменя.

Сун Фу-гуй. Что бы ты ни говорил, Чу-юань, на этот раз я не одобряю рытье колодцев.

Чэнь Чу-юань. А я все же остаюсь при своем прежнем мнении — обязательно довести дело до конца.

Матушка Чэнь. Чу-юань, сегодня счастливый день у наших детей, неужели ты не можешь...

Чэнь Чу-юань. Ну, хорошо. Давай, брат Фу-гуй, выпьем вина.

Чэнь Чу-юань подымает чайник с вином, наливает Сун Фу-гую.

* * *

Дует холодный ветер, кружится снег. Чэнь Чу-юань в тяжелом раздумье у обвалившегося колодца.

Метель. Седой старец с посохом в руках направляется к Чэнь Чу-юаню.

Старый Фу Шань после того, как осенью поскользнулся и повредил ногу, три месяца не выходил из дома. Сегодня, услышав весть об обвале колодца, он с трудом поднялся и отправился в поле.

Чэнь Чу-юань. Дядя Фу Шань, зачем ты вышел? Разве нога уже зажила?

Старый Фу Шань. Мне это не мешает.

Старый Фу Шань очень сочувственно смотрит на Чэнь Чу-юаня, усаживается возле него, вытаскивает трубку, закуривает.

Старый Фу Шань. Не удалось.

Чэнь Чу-юань. Обвалился. Дядя Фу Шань, да разве можно из-под сыпучего песка камень вытаскивать?

Старый Фу Шань. Подыми меня, дай мне посмотреть на это место... Чу-юань, боюсь, что рыли не там, где нужно.

Чэнь Чу-юань. Как это так?

Старый Фу Шань. Слышал я от старых людей, что в этом месте водятся привидения...

Чэнь Чу-юань не может удержаться от смеха.

Старый Фу Шань. Ты не смейся, я не говорю, что на самом деле есть привидения, я говорю об этом месте. Ты посмотри на то, как оно расположено. С четырех сторон высоко, а посередине низко. Наверно, в далекие времена здесь было родовое кладбище какой-нибудь богатой семьи...

Чэнь Чу-юань. С четырех сторон воздвигли стену, а в середину положили камень...

Старый Фу Шань. Ну да! В тот год, когда было наводнение, камень занесло песком.

Чэнь Чу-юань. А что еще там под камнем?

Старый Фу Шань. Это трудно сказать.

Чэнь Чу-юань. Вот если б у нас был большой бурав! Разок всадили бы его в землю и сразу узнали, есть ли там вода, пресная она или солоноватая...

Старый Фу Шань. Где же найти такую вещь?

Чэнь Чу-юань. Можно найти. Я еще раз напишу доклад секретарю укома Вану и начальнику уезда Чжану. Не помогут ли они?

Старый Фу Шань. Ну, а как же с этим колодцем? Будете еще рыть?

Чэнь Чу-юань. Почему же не рыть? Будем рыть, обязательно будем рыть!

* * *

Сяо-дун, держа в руке письмо, распахивает дверь дома Чэней.

При свете лампы Цзинь-хуа читает книгу, Инь-фын баюкает ребенка, матушка Чэнь чинит одежду.

Сяо-дун. Матушка Чэнь, письмо из Кореи!

Матушка Чэнь. О!

Сяо-дун. Брат Да-мин в Корее!

Матушка Чэнь. Инь-фын, ты смотри, я сказала, что если он захотел уехать, так обязательно добьется своего.

Инь-фын. Дай мне письмо.

Сяо-дун. Еще есть фотография, смотрите.

Сяо-дун вынимает фотографию Чэнь Да-мина в военной форме.

Цзинь-хуа. Дай мне.

Матушка Чэнь. Дайте сначала мне насмотреться.

Матушка Чэнь смотрит на фотографию, лицо ее освещается доброй улыбкой.

Матушка Чэнь. Ах, в этой одежде он еще больше походит на взрослого мужчину.

Сяо-дун. Я пойду скажу дяде Чу-юаню.

Матушка Чэнь. Сяо-дун, я считаю, что не надо говорить ему об этом. Когда он узнает, то непременно захочет отпраздновать, написать ответное письмо. Лучше не тревожить его. Эти два дня он чувствует себя так, словно его сердце поливают кипящим маслом.

* * *

В деревенском управлении Чэнь Чу-юань спорит с Сун Фу-гуем.

Сун Фу-гуй. Если ты даже заставишь мертвого заговорить, я все равно не соглашусь рыть колодец.

Чэнь Чу-юань. Тогда приготовь для меня материал.

Сун Фу-гуй. Не согласен.

Чэнь Чу-юань. Тогда дай мне деньги, я сам заготовлю.

Сун Фу-гуй. Деньги приобретены кровью и потом! Их надо беречь!

Чэнь Чу-юань. Это общественные деньги, а не твоя семейная собственность!

Сун Фу-гуй. Деньги общественные, но я заведующий, и я отвечаю перед обществом!

Чэнь Чу-юань. Я тоже отвечаю перед обществом!

Сун Фу-гуй. Твоя ответственность — это слова, а моя ответственность — это деньги! Я...

Чэнь Чу-юань (вспыхивая). Где твоя сознательность? И это говорит старый член партии?

Сун Фу-гуй. А что же мне делать? Если поступать по-твоему, можно развалить весь кооператив!

Чэнь Чу-юань. Я спрашиваю тебя, для чего в конце концов нужны общественные деньги?

Сун Фу-гуй. На этот раз я никак не смогу убедить тебя. Мы перенесем наш спор в район. Можно обратиться к секретарю укома Вану, пусть он рассудит, кто прав, кто виноват.

Чэнь Чу-юань. Когда отправимся?

Сун Фу-гуй. Как тебе угодно. Когда ты поедешь, тогда и я!

Сун Фу-гуй трясущимися руками запирает шкаф с бумагами, берет с письменного стола трубку и выходит.

Чэнь Чу-юань поспешно накидывает тулуп, выбегает из канцелярии.

* * *

В доме Чэней ярко горит лампа. Инь-фын пишет письмо. Матушка Чэнь и Цзинь-хуа стоят возле нее.

Матушка Чэнь. Расскажи ему также историю с рытьем колодца, скажи, что к тому времени, когда он вернется в деревню, можно будет пить колодезную воду, увидеть орошение...

Цзинь-хуа (вдруг встрепенулась, прислушалась). Папа вернулся.

Матушка Чэнь. Уберите письмо.

Входит Чэнь Чу-юань. Лицо его сердито. Инь-фын и Цзинь-хуа одна за другой выскользнули из комнаты. Чэнь Чу-юань удивленно смотрит на матушку Чэнь.

Чэнь Чу-юань. В чем дело? Что случилось?

Матушка Чэнь. Ничего не случилось.

Чэнь Чу-юань. Ничего! Если ничего не случилось, так почему они избегают меня? Цзинь-хуа!

Цзинь-хуа (со двора). Ау!

Чэнь Чу-юань. Иди сюда.

Цзинь-хуа входит в комнату, держа одну руку за спиной. Она лукаво улыбается.

Чэнь Чу-юань. Что у тебя в руке? Дай-ка мне посмотреть.

Матушка Чэнь делает Цзинь-хуа знак глазами, но Цзинь-хуа, не обращая на нее внимания, протягивает зажатую в руке фотографию.

Цзинь-хуа. Смотри! Старший брат уехал в Корею!

Чэнь Чу-юань берет фотографию, смотрит на нее.

Чэнь Чу-юань. Паренек с волей, поступил правильно. Надо решительно поддержать этих парней! Моя старая хозяюшка, такое большое событие! Почему ты хотела скрыть его от меня?

Матушка Чэнь. Боялась волновать тебя.

Чэнь Чу-юань (смеясь). Ах ты, чем больше живешь, тем глупее становишься. Как же ты могла это скрыть от меня? Цзинь-хуа, повесь фотографию.

Цзинь-хуа берет фотографию Да-мина и вставляет ее в рамку

грамоты «отличника труда». Чэнь Чу-юань радостно смотрит на фотографию сына.

Чэнь Чу-юань. Паренек, ради того, чтобы помочь вам, я не страшусь никаких трудностей! Да, хозяюшка, наш кум хочет со мной тяжбу вести!

Матушка Чэнь. Из-за чего?

Чэнь Чу-юань. Из-за рытья колодца! За эту тяжбу, я думаю, нашего кума обязательно покритикуют.

5

Наступил радостный праздник весны. Дует весенний ветер, тает снег, накопившийся за зиму.

По шоссе, ведущему в уездный город, движутся самые разнообразные повозки, скот. Одни люди едут, другие идут пешком. Все мужчины в новых одеждах, головы повязаны белоснежными платками. Разноцветные платья молодых женщин напоминают яркие цветы.

Шум и гам, шутки, смех. Поток людей катится к уездному городу. Далеко вокруг разносятся звуки песен.

В повозке чэньцзячжуанской художественной самодеятельности Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй. Сяо-дун и Цзинь-хуа сидят на этой же повозке. Они шутят и смеются от всей души, поют.

* * *

Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй один за другим подходят к двери уездного комитета.

Комната, имеющая вид обычной канцелярии: два простых стола, несколько стульев.

Секретарь укома Ван и начальник уезда Чжан заняты беседой с коренастым человеком средних лет, одетым в форму инженера. Заметив входящего Чэнь Чу-юаня, начальник уезда Чжан встает.

Начальник уезда Чжан. А, приехали! Прибыли как раз вовремя. Идите, идите, я вас познакомлю: это начальник отряда по рытью колодцев ирригационного бюро Линь. Он человек с опытом, с ним можно вырыть любой колодец.

Начальник отряда Линь (скромно улыбаясь). Начальник уезда Чжан, ты мне льстишь.

Секретарь укома Ван. Это вовсе не лесть, а сущая правда. Это секретарь партийной организации деревни Чэньцзячжуан товарищ Чэнь Чу-юань.

Начальник отряда Линь и Чэнь Чу-юань горячо пожимают друг другу руки.

Секретарь укома Ван. А это — заведующий земледельческим кооперативом Сун.

Начальник отряда Линь и Сун Фу-гуй пожимают руки.

Начальник отряда Линь. Вы использовали корзины, сплетенные из ивовых прутьев, чтобы закрепить сыпучий песок. Это очень хороший способ.

Сун Фу-гуй (бормочет). Гм, гм.

Начальник отряда Линь (обращаясь к секретарю укома Вану). В других местах тоже применяют этот способ с очень хорошими результатами.

Начальник уезда Чжан. Поговорим сидя. (Все усаживаются.) Начальник отряда Линь! Расскажи-ка ты им сначала об отряде, пусть они порадуются.

Начальник отряда Линь. Получив телеграмму от специального управления, мы немедленно выехали из столицы провинции. Наш отряд состоит из десяти человек.

Чэнь Чу-юань. А бурав привезли?

Начальник отряда Линь. Мы знали, что вы натолкнулись на камень, поэтому мы захватили две машины для разведывательного бурения.

Чэнь Чу-юань. Тогда все вопросы разрешены!

Секретарь укома Ван (улыбаясь). Старина Фу-гуй, ты как будто хотел вести тяжбу? Сейчас как раз подходящее для этого время.

Сун Фу-гуй. Секретарь укома Ван, ты видишь, что все вопросы уже разрешены, что же мне еще остается сказать?

Секретарь укома Ван. Ты...

Входит связист.

Связист. Начальник уезда Чжан, сеанс начинается.

Начальник уезда Чжан. Да? Кино — новинка, пойдемте посмотрим вместе.

Все направляются к двери.

* * *

Широкая площадь. Потрескивает проекционный киноаппарат. Над головами зрителей-крестьян белый луч. Он падает на белую материю на сцене. Появляются четыре иероглифа: «Отпор Америке, помощь Корее».

Крестьяне изумленными глазами смотрят на экран, в восторге аплодируют.

Старый Фу Шань. Цзинь-хуа, это кино гораздо живее, чем театр теней! Но откуда слышен голос?

Цзинь-хуа. Голос передается электричеством.

Старый Фу Шань. Гм, электричество? Электричество...

На экране в дыму и пламени сражения наступают героические китайские народные добровольцы. Среди них один знакомый нам по фотографии человек. Это сын Чэнь Чу-юаня, боец добровольческих частей Чэнь Да-мин.

Чэнь Да-мин держит автомат, выпускает из него очереди по врагам.

Цзинь-хуа. Невестушка, невестушка, смотри, брат!

Инь-фын. Это он! Это он!

Чэнь Чу-юань. Где Да-мин?

Сун Фу-гуй. Я вижу!

Старый Фу Шань. Где? Где? О, в самом деле Да-мин! Ай, почему вдруг не стало его видно? Куда он ушел?

Секретарь укома Ван. Старина Фу-гуй, ты посмотри на товарищей добровольцев, в тяжелых условиях они добиваются больших побед. А ты? Тебя запугал один только план рытья колодцев.

Из темноты раздался голос Сяо-дуна:

— Не только рытье колодцев, а еще и жмыхи и химические удобрения...

Чэнь Чу-юань (обрывая Сяо-дуна). Сяо-дун...

Секретарь укома Ван. Старина Фу-гуй, не кивай на старый опыт и не бездействуй. Ты словно ослеп и не видишь, что находится впереди тебя. К старому опыту надо добавлять новые методы, только тогда можно успешно работать.

Сун Фу-гую стыдно и обидно.

Сун Фу-гуй. Верно. Я скоро превращусь в слепого.

Секретарь укома Ван. Твоя слепота происходит от консервативной идеологии. Эту идеологию питают два корня. Один из них

это пережитки, оставшиеся от старого общества, другой — головокружение от успехов, от прошлогоднего богатого урожая. Богатый урожай— это большое благо, но в тебе он породил настроение самоуспокоенности, а самоуспокоенность и консерватизм родные братья. Однако тебе не хочется стоять без движения на прежнем месте, поэтому-то ты и согласился на янминюаневский план перепродажи тканей. Если бы этот план осуществился, то на какую дорогу ты бы всех завел? У революционного активиста глаза всегда должны глядеть вперед, иначе как же можно вести за собой людей?

В это время кончилась демонстрация фильма и зажегся свет. Зрители бурно зааплодировали. Секретарь укома Ван аплодирует вместе со всеми.

Секретарь укома Ван. Старина Фу-гуй, правильно я говорю?

Сун Фу-гуй. Правильно! Правильно!

Секретарь укома Ван. Твоя беда в том, что ты не учишься. Советую в дальнейшем хорошенько учиться.

На сцену выходит человек. Он говорит:

— Товарищи, демонстрация фильма окончена, сейчас будет показан танец богатого урожая в исполнении художественной самодеятельности деревни Чэньцзячжуан. Предлагаю приветствовать!

Зрители аплодируют.

Инь-фын. Товарищи, на сцену!

Инь-фын, ведя за собой Сяо-дуна и других, направляется на сцену. Начальник отряда по рытью колодцев Линь подсаживается к Чэнь Чу-юаню.

Начальник отряда Линь. Товарищ Чу-юань, когда мы выезжаем?

Чэнь Чу-юань. Сегодня вечером посмотрим представление, а завтра утром отправимся.

Начальник отряда Линь. Хорошо.

* * *

Лучи утреннего солнца падают на большую повозку, груженную блестящими машинами для рытья колодцев.

Начальник отряда Линь и Чэнь Чу-юань садятся на другую повозку. Чжао Бао-юань не успевает взмахнуть кнутом, как к ним подбегает запыхавшийся Ли Ло-цян.

Ли Ло-цян. Чу-юань, ваш Чэньцзячжуан в конце концов будет соревноваться или нет?

Чэнь Чу-юань. А почему же нет? Конечно, мы будем соревноваться!

Ли Ло-цян. А условия вы выработали?

Чэнь Чу-юань. Да. С каждого му в среднем поднять урожайность на восемь доу.

Ли Ло-цян. На сколько?

Чэнь Чу-юань. На восемь доу.

Чжао Бао-юань щелкает кнутом, мул, таща за собой повозку, быстро устремляется вперед.

Ли Ло-цян остается стоять.

Ли Ло-цян. На восемь доу? Как же это можно сделать?

* * *

Буровые машины ведут разведку. Чэньцзячжуанцы озабоченно наблюдают за их работой. Начальник отряда по рытью колодцев делает знак рукой. Машины останавливаются, начальник отряда Линь улыбается.

Начальник отряда Линь. Товарищ Чу-юань, могу порадовать тебя. Внизу, кроме сыпучего песка глубиной в один чжан, земля хорошая.

Чэнь Чу-юань. А вода есть?

Начальник отряда Линь. Воды сколько угодно.

Сун Фу-гуй. Пресная или солоноватая?

Начальник отряда Линь. Пресная.

Сун Фу-гуй облегченно вздыхает, смотрит на Чэнь Чу-юаня. Все улыбаются.

* * *

Верхушки ив позеленели, расцвели полевые цветы. На равнине разбросано очень много колодезных шахт. Над каждой красный флаг. Перед шахтами груды кирпичей и корзин из ивовых прутьев. Чэньцзячжуанцы копают глину, носят кирпичи, корзины.

Чэнь Чу-юань и Сун Фу-гуй несут железные лопаты, а старый Фу Шань — мерку. Они идут от отдаленной колодезной шахты к той, которая расположена у большой дороги.

Чэнь Чу-юань обращается к Чжао Бао-юаню, у которого с лица градом льется пот.

Чэнь Чу-юань. Бао-юань, как идет работа?

Чжао Бао-юань. Уже добрались до воды!

Чэнь Чу-юань. Тогда нужно скорее обкладывать стены кирпичом!

Чжао Бао-юань. Но у нас нехватает рабочих рук. Заведующий Сун, можешь ли ты выделить нам несколько человек?

Сун Фу-гуй. Откуда же я возьму людей? Все заняты.

Чэнь Чу-юань. Бао-юань, получше организуй работу внутри бригады. Когда совсем станет трудно, выделим двух людей из других бригад.

Чжао Бао-юань. Ладно.

Чжао Бао-юань бежит к колодцу. Чэнь Чу-юань и остальные отправляются дальше. Едва они успевают выйти на большую дорогу, как из-за деревьев появляется Ян Мин-юань. Он подходит к Чэнь Чу-юаню.

Чэнь Чу-юань. А, Ян Мин-юань, разве ты не отправился в Ванцзячжуан за материей?

Ян Мин-юань. Ах, мне не повезло. Там создали снабженческо-сбытовой кооператив. Прошел целый месяц, а я получил только пять кусков материи. Проел весь капитал.

Старый Фу Шань. Это тебя бог наказал.

Сун Фу-гуй. Если бы Чу-юань не остановил меня, то мы бы подвели весь наш кооператив.

Чэнь Чу-юань. Мин-юань, если ты хочешь заняться торговлей, то торгуй честно, не стремись к темным делам. Нынешнее общество—это не прежнее, и такие способы не годятся.

Ян Мин-юань. Я больше не буду заниматься торговлей.

Чэнь Чу-юань. Что же ты тогда будешь делать?

Ян Мин-юань. Я думаю вернуться в кооператив.

Чэнь Чу-юань. Разве ты не забрал землю и деньги?

Ян Мин-юань. Они еще целы.

Чэнь Чу-юань. Брат Фу-гуй, что ты скажешь?

Сун Фу-гуй. Боюсь, общество будет возражать...

Старый Фу Шань. Какие там возражения? Он уже осознал ошибку, пусть как следует поработает и ладно.

Чэнь Чу-юань. Сделаем так. Сначала пусть он пойдет рыть колодцы, а вопрос о его возвращении в кооператив решим потом.

Сун Фу-гуй. Правильно. Вот что, пошли его к Чжао Бао-юаню.

Чэнь Чу-юань. Хорошо.

Сун Фу-гуй. Бао-юань, Бао-юань!

Подбегает Чжао Бао-юань.

Сун Фу-гуй. Мин-юань! Сегодня же займешься укладкой кирпичей.

Ян Мин-юань. На этой работе я действительно смогу себя показать, идем.

Чжао Бао-юань и Ян Мин-юань, довольные, шагают к колодцу. Чэнь Чу-юань и остальные весело улыбаются. В этот момент появляется Ли Ло-цян, он привел начальника отряда Линя.

Ли Ло-цян. Чу-юань, ты обязательно должен одолжить его нам на несколько дней.

Старый Фу Шань. Как это возможно? Он драгоценность, привезенная нашим Чэньцзячжуаном!

Ли Ло-цян. Все равно, вы должны одолжить.

Чэнь Чу-юань. Хорошо, хорошо, одолжим вам.

Сун Фу-гуй. Если он уедет, что мы тогда будем делать?

Чэнь Чу-юань. В общем, мы уже имеем некоторый опыт.

Ли Ло-цян. Старина Фу-гуй, ты чертовски жаден.

Сун Фу-гуй. Получил, что требовал, и уже задаешься? Тебе бы нужно быть немного скромнее, а то как бы в нынешнем году снова не разбили вас наголову.

Ли Ло-цян. А ты не хвастайся, мы осенью посмотрим.

* * *

Чэньцзячжуанцы весело поют песни. Их песни красивые, вдохновенные, привольные. Они воодушевляют на радостный труд, на смелое творчество.

Чэнь Чу-юань улыбается.

Колодец начал давать воду. Старый Фу Шань, нагнувшись у края колодца, ладонями черпает пригоршню чистой прозрачной воды, с удовлетворением пьет. Вода течет на поля.

* * *

Весна. Чэньцзячжуанцы работают на полях. Плуг переворачивает пласты земли, дисковые бороны разбивают их в куски. Конные сеялки проезжают по ровной и мягкой поверхности.

* * *

Лето. Мулы приводят в действие водяные насосы марки «Освобождение». Чистая вода по каналам течет на поля, где уже поднимаются хлеба. Чэньцзячжуанцы полют и окучивают, одни ручными мотыгами, другие культиваторами. Хлеба поднялись крепкие, сочнозеленые, ровные, густые. Девушки на хлопковых плантациях опрыскивают растения.

* * *

Осень. Хлеба созрели. Злаки стали золотисто-желтыми, хлопок — белоснежным. Цзинь-хуа сидит на конной жатке. Сяо-дун погоняет скотину. Крестьяне косят хлеба. Колосья падают, падают...

* * *

На току всюду груды зерна. Доверху наполнены им конопляные мешки, засыпаны закрома, сложенные из матов. Горы зерна растут, все вокруг золотисто-желтое.

Почти все чэньцзячжуанцы собрались сегодня на току. Они обмолотили последние бобы и сейчас заняты их взвешиванием. Чжао Бао-юань держит мерку, Ян Мин-юань наполняет мешки, Сун Фу-гуй называет цифры, Сяо-дун ведет запись. Люди, несущие мешки, проходят перед Чэнь Чу-юанем.

Сун Фу-гуй. Пятьдесят пять, пятьдесят шесть, пятьдесят семь...

Засыпка зерна в мешки близится к концу. На ток входит Ли Ло-цян.

Ли Ло-цян. Чу-юань, вы еще не кончили молотить?

Чэнь Чу-юань. Сейчас заканчиваем, а вы?

Ли Ло-цян. Обмолотили.

Чэнь Чу-юань. Подсчитали?

Ли Ло-цян. Подсчитали.

Чэнь Чу-юань. Так объяви же.

Ли Ло-цян. Сначала посмотрю, как у вас.

Чэнь Чу-юань. Правильно, сначала посмотрим, как у нас. Брат Фу-гуй, кончили?

Сун Фу-гуй. Кончили.

Чэнь Чу-юань. Товарищи, лицзячжуанцы и мы сейчас померяемся урожаем! Сяо-дун, подсчитай-ка поскорее.

Все насторожились. Люди окружают Сяо-дуна, озабоченно следят за его подсчетами. Воцарилась тишина. Даже Ли Ло-цян вынимает изо рта длинный чубук своей трубки. Сяо-дун щелкает на счетах и записывает цифры, бормоча про себя. Наконец он радостно кидает кисточку на стол и встает.

Сяо-дун. Подсчитал!

Сун Фу-гуй. Сколько?

Сяо-дун. С каждого му в среднем сняли два ши и пять доу!

Цзинь-хуа аплодирует.

Сяо-дун. С каждого му собрали на девять доу и пять шэн больше по сравнению с прошлым годом, превысили первоначальный план на один доу и пять шэн!

Старый Фу Шань. Урожайный год! Урожайный год! Такого еще не бывало.

Все аплодируют, радостно улыбаются.

Чэнь Чу-юань. Старина Ли, а у вас?

Ли Ло-цян. В среднем сняли один ши и девять доу, на восемь доу и пять шэн больше, чем в прошлом году. Снова вам проиграли.

Соревнование закончилось победой чэньцзячжуанцев. Они горячо аплодируют. Молодежь тут же начинает танцевать. Чжао Бао-юань тянет за собой Ян Мин-юаня и присоединяется к молодежи.

Сун Фу-гуй. Старина Ли, что ты скажешь?

Ли Ло-цян. Я давно уже предвидел это, еще весной.

Чэнь Чу-юань. Вот как? А как же ты мог знать?

Ли Ло-цян. Мы запоздали с работой по рытью колодцев на целый месяц и вырыли на десять колодцев меньше, чем вы. А десятью колодцами сколько земли можно оросить?

Сун Фу-гуй. Мы и в будущем году будем действовать так же.

Ли Ло-цян. В будущем году! В будущем году наши две деревни смогут сравняться!

На ток вихрем въезжает на своем велосипеде связист Сяо Ван. В одно мгновение он оказывается в толпе людей. Танцующая молодежь, увидев Сяо Вана, сразу окружает его.

Сяо Ван. Дядя Чу-юань, только что звонил по телефону секретарь укома Ван, велел тебе сегодня же ехать в уезд, а завтра в Пекин! И тебе, дядя Фу-гуй, секретарь укома Ван велел ехать в Пекин. Цзинь-

хуа, твое дело решено, секретарь укома Ван посылает тебя в школу трактористов в Пекин!

Цзинь-хуа от радости начинает танцевать. Она хлопает в ладоши и выкрикивает:

— В Пекин! В Пекин!

Сяо Ван. Сяо-дун, а ты едешь?

Сяо-дун. Хотел бы поехать, да не выходит.

Сяо Ван. Вернешься домой, приведи себя в порядок, как следует.

Сяо-дун. Для чего?

Сяо Ван. Секретарь укома Ван посылает тебя в сельскохозяйственную школу в Пекин!

Сяо-дун. Правда?

Сяо Ван. Я, Сяо Ван, никогда не говорю неправду!

Сяо-дун сначала совершенно ошеломлен, потом он радостно улыбается.

* * *

Величава священная площадь Тяньаньмынь. Торжественный парад войск по случаю национального праздника начался. Рычат моторы, движутся танки.

На гостевой трибуне по ветру колышется красный флаг с надписью: «Делегация старого северокитайского района». Группа крестьян из Чэньцзячжуана бурно аплодирует.

Смотр продолжается. На площадь въезжает отряд тракторов государственного сельского хозяйства.

Цзинь-хуа. Смотрите, тракторы! Тракторы!

Все чэньцзячжуанцы заворожены тракторами. Водители на тракторах кричат в сторону Тяньаньмыньских ворот:

— Да здравствует Председатель Мао!

Председатель Мао — отец народа — стоит на Тяньаньмыньских воротах, улыбаясь, восклицает в микрофон:

— Да здравствуют товарищи!

В это мгновение все чэньцзячжуанцы замирают...

Цзинь-хуа. Председатель Мао смотрит на нас. Председатель Мао смотрит на нас!

Чэнь Чу-юань. Да здравствует Председатель Мао!

— Да здравствует Председатель Мао!

По Тяньаньмыньской площади движутся тракторы.

Сун Фу-гуй. Цзинь-хуа, Сяо-дун, вы должны хорошенько учиться. Когда выучитесь, наша деревня тоже будет иметь эту диковинку. Чу-юань, что ты скажешь?

Чэнь Чу-юань. Это верно, только к тому времени ты уже не будешь заведующим земледельческим производственным кооперативом.

Сун Фу-гуй. Кем же я буду?

Чэнь Чу-юань. Ты будешь председателем колхоза.

Тракторы катятся, словно авангард, настойчиво и мощно прокладывающий дорогу к счастью.

Перевел с китайского Я. ПАЛЕЙ.

А. МАРЬЯМОВ

РОМАН И СЦЕНАРИЙ «ЖАТВА»

Краткий — в нескольких сжатых и энергичных фразах — рассказ о том, как Василий Бортников излечился в госпитале от тяжелой, едва ли не смертельной раны. Затем описание того, как Василий возвращается в родную деревню Крутогоры к семье, к жене, которая два года назад, когда Бортникова сочли убитым в бою, получила извещение о смерти мужа и с той поры ничего более не знала о нем, потому что Василий запрещал писать о себе, не верил в то, что сохранит жизнь, что сможет возвратиться домой. Но вот он возвращается. «Теперь, когда он снова стал самим собой, снова возвращался к своей прежней жизни, его охватили такая тоска по семье и такая нетерпеливая любовь к ней, каких он не испытывал никогда». Так, сразу входим мы в мир чувств и мыслей Василия Бортникова. Еще раньше, по одной детали, мы могли ощутить его характер. Эта деталь — разговор в госпитале:

«— Написать ей, что ты живой? — спросил товарищ.

— Не два раза ей меня хоронить, — с трудом разжимая челюсти, сведенные привычной болью, ответил Василий. — Один раз поголосила — и хватит...»

Страницей дальше мы читаем, как Василий, сойдя с поезда на разъезде, идет сквозь раннюю ноябрьскую метель в Крутогоры, отделенные от железной дороги пятью километрами пути. Здесь и внешний и внутренний облик Василия обрисовывается еще полнее:

«Он шел, по-бычьи наклонив голову, шел вперед лбом, он рвал вьюгу всем телом, как рвут водную стремнину, а она налетала все яростнее и все суживала вихревое кольцо.

В его уме, захмелевшем от вина, радости и усталости, война, вьюга, дом и победа сливались в одно целое. И в памяти вставало все пережитое им с тех пор, как в последний раз шел он этой дорогой... Он проваливался в снег по колени, то и дело сбивался с занесенной дороги.

Ему было и трудно и весело итти.

Внезапно прямо перед ним встали густые ели.

Он шагнул вправо, наткнулся на сугроб, подался влево — его подстерегали цепкие коряги в рытвине.

— Вот это окружение! — громко сказал он, отводя рукой коряжину. — Куда итти? Хоть бы звезда на небе.., Черно.

Он всматривался слезящимися глазами, щурил заледенелые липкие ресницы. Всюду была сплошная тьма, и только впереди он различил не свет, а какой-то чуть заметный зеленоватый оттенок этой тьмы.

Он пошел напрямик, вырываясь из цепких еловых веток...»

Здесь Василий Бортников предстает перед нами сразу же в преодолении препятствий— упрямый, движущийся напролом. И после единоборства с метелью мы видим его в еще более трудном испытании. Большая личная драма внезапно обрушивается на него дома: жена его счастлива с новым мужем. Василий пытается пройти сквозь это горе, как шел сквозь метель — напролом, напрямик, «лбом вперед». Но это, оказывается, не так-то легко и просто..

Так начинается роман Галины Николаевой «Жатва».

Есть у истории Василия и Авдотьи Бортниковых другое начало.

Возвращению Василия в Крутогоры предшествует сцена, в которой показан вечер в избе, где живут Авдотья и Степан Мохов, — хороший вечер настоящего и полного человеческого счастья. Авдотья уже пережила горе утраты, успокоилась. Степан дорог ей. Дети привыкли считать его отцом. В доме гости. И гости тоже привыкли к тому, что Степан и Авдотья — хорошая «законная» семья. Что ж, отмыкала баба свое вдовье горе, нашла хорошего человека—ее счастье. И вот разрушительной бурей входит в эту наладившуюся было счастливую жизнь внезапное возвращение Бортникова...

Так начинается пьеса «Высокая волна», написанная по роману «Жатва» Г. Николаевой и С. Радзинским.

И, наконец, третье начало.

Берлин 1945 года. Взрыв. Падает среди развалин боец с лицом, залитым кровью. Его товарищи наступают. Они задерживаются на миг подле неподвижного тела друга. Две реплики, полные трагедийной сдержанности:

— Ранен?

— Убит...

Привычно, как это не раз приходилось им делать в боях, забирают бойцы документы погибшего друга. Мелькает на миг имя, вписанное в солдатскую книжку: «Сержант Василий Кузьмич Бортников». Гвардейцы уходят вперед; дым заволакивает развалины и распростертое тело.

И сразу за мнимой гибелью Василия зритель видит новый асфальт на месте битвы, новый дом на месте развалин — приметы нового демократического Берлина создают ощущение протекшего времени. И уже Василий темной осенней ночью стучится в дверь своего крутогорского дома...

Так начинается сценарий «Жатва», написанный автором романа совместно с кинодраматургом Е. Габриловичем.

Различие приемов, которыми пользуются авторы, вводя своего читателя или зрителя в историю распада и примирения семьи Бортниковых, естественно. Оно обусловлено различием изобразительных средств, которые предоставляет в распоряжение писателя избранная им форма: будет ли это роман для чтения, пьеса ли, предназначенная для театра, сценарий ли, который станет основой будущего кинофильма. Это различие изобразительных средств и составляет специфику того или иного искусства. В умении использовать со всей полнотой арсенал изобразительных средств, присущих избранному жанру, сказывается искусство писателя, его художественное мастерство.

С точки зрения анализа этого мастерства и кажется полезным сопоставить роман «Жатва» с одноименным сценарием. Не с фильмом, а именно с его первоначальной литературной основой—со сценарием, еще не превратившимся в так называемый «режиссерский вариант».

Стали уже привычными повторяющиеся во многих статьях справедливые слова о том, что хороший киносценарий должен представлять собой самостоятельное и полноценное литературное произведение, которое можно не только показать на экране, но и предложить читателю на страницах журнала или в виде отдельно изданной книги. Это верно. Однако, подчеркивая, как важна для киносценария завершенность литературной формы, критики порой обходят или забывают **особенности**, присущие собственно **кинодраматургической** форме, — те особенности, которые главным образом и прежде всего определяют собой литературное мастерство кинодраматурга.

Пьеса, предназначенная **только** для чтения, еще не пьеса. Так же и литературные достоинства сценария являются далеко не единственным критерием его качества.

Писатель, избравший для художественного воздействия на аудиторию драматургическую форму, сознательно подвергает себя многим и трудным ограничениям. Рассказ может быть написан на пяти и на пятидесяти страницах. Роман может вместиться в один, а может распространиться и на много томов. Один читатель прочитает книгу залпом, другой будет читать ее исподволь, вновь возвращаясь к прочитанному и раздумывая над страницами. Пьеса же и сценарий подпадают под действие железного закона «сценического времени». То, что написано в пьесе, должно быть показано зрителю за три с половиной — четыре часа, включая сюда и время, необходимое для двух-трех антрактов. То, что написано в сценарии, должно за полтора часа пройти на экране. Каждая реплика, каждое действие (точно так же, как и все произведение в целом) должны создавать соответственное впечатление безошибочно и

мгновенно; зритель не сможет, как это доступно читателю, возвратиться к упущенному, проверить свое восприятие. Ограничивается не только размер произведения. Ограничивается также и арсенал литературных изобразительных средств.

Вернемся к трем началам «Жатвы». Для того чтобы представить Василия Бортникова читателю книги, автор располагал многочисленными и самыми разнообразными возможностями. Описание душевного состояния Бортникова в различных обстоятельствах было использовано Г. Николаевой особенно широко и умело. Перед читателем на первых же трех страницах романа приоткрылся внутренний мир Василия — и в той подавленности, угнетенности, которую испытывал он в госпитале, считая себя обреченным на медленное умирание, и в радости внезапного выздоровления, и в ожидании встречи с родными, и в пути, когда Василий «выскакивал из вагона на каждом полустанке, перебрасывался веселыми словами с неразличимыми в полутьме людьми, всматривался в темные очертания домов, невысокие станционные заборчики и радовался каждой елке, выступавшей из темноты. И люди, и вагоны, и елки были угренские, свои, своего района». Читатель увидел здесь Василия пробивающегося сквозь метель, и Василия, пораженного огнями гидростанции, которой не было, когда уходил он на войну. В книге писатель мог свободно следовать за чувствами и мыслями своего героя, за его воспоминаниями и ассоциациями. Можно было сказать простую фразу: «Всего четыре дня назад он ходил в одной гимнастерке по солнечным улицам Батуми, а сейчас за окном вагона стояла метельная ночь» — и читатель понимал это состояние Василия и, так сказать, сопереживал вместе с ним. В пьесе все это оказалось недоступным. Из множества мест действия необходимо было выбрать одно — то, которое будет показано на сценической площадке. Словесные портреты, описания от лица автора, как бы наблюдающего своих героев «со стороны», сжались до пределов короткой ремарки, адресованной не столько читателю, сколько актеру и режиссеру. Если в книге автор присутствует, как неназванное, невидимое, но всегда ощущающееся действующее лицо, то из пьесы и из сценария он вынужден был исчезнуть. Все следовало выразить через действие, через поступки и прямую речь героев...

Но ведь должна же быть причина, ради которой писатель идет на такие самоограничения? Должны же, видимо, быть иные дополнительные средства художественного воздействия, которые получает драматург или киносценарист, отказываясь от целого ряда могучих и испытанных средств литературного повествования? Конечно, такие дополнительные средства существуют. И с особенной щедростью предлагает их писателю кино. Ограничивая драматурга жесткими рамками экранного времени, кино вместе с тем сохраняет для писателя полную свободу в выборе и быстрой смене мест действия. Экран вмещает в себя большие пространства и движение огромных человеческих масс, но он также может наряду с этим сделать зрителя свидетелем самой интимной сцены между двумя героями. В кино зритель может услышать грохот орудийного залпа и шепот влюбленных. Придуманное и описанное писателем становится для зрителя увиденным, то есть как бы превращается в действительно происшедшее событие и тем самым наполняется особой впечатляющей силой.

Было бы неверно на основе названных возможностей кино предположить, что впечатляющая сила фильма достигается подделкой под действительность. В этом случае речь шла бы не об искусстве, а о ремесле либо, в лучшем случае, об убогом, бескрылом натуралистическом искусстве. Но в том-то и дело, что обширные возможности кино, как и возможности всякого иного искусства, наиболее полно и ярко раскрываются перед художником, глубоко анализирующим и обобщающим явления действительности, овладевшим методом социалистического реализма и подчиняющим этому методу все многообразие художественных средств, которые он использует в своей индивидуальной творческой манере. Синтетичность кинематографического искусства, включающего в себя, помимо ему одному присущих средств (таких, например, как монтаж), еще и все средства, доступные театру, многие из впечатляющих художественных средств литературы, музыки, живописи, позволяет особенно широко проявиться творческой индивидуальности не только режиссера, но и кинодраматурга. И точно так же, как писатель, работающий над пьесой для театра, непременно должен ощутить себя и режиссером, и актером, и художником, видеть будущий спектакль, знать все то, что получит его

пьеса в сценическом воплощении и что́ сделает воздействие спектакля более сильным, чем воздействие прочитанной пьесы, так и сценарист должен знать и уметь подчинить своему замыслу весь многообразный арсенал художественных средств самого синтетического и самого массового искусства кино.

Обилие этих средств и сила их воздействия на поистине огромную аудиторию — это и есть то щедрое возмещение, какое предлагает кино писателю взамен неограниченной свободы емкого, многолинейного повествования, присущей роману.

«Драматургия — литература для театра». Это ходячее определение неполно и узко. Точнее будет сказать, что драматургия — литература, выражаемая через посредство театра. Велика ли тут разница? Думается, что велика. Толкуя сценарий, как «произведение для кино», иные авторы придают невинной частице «для» смысл отчуждающий: работа над сценарием превращается у них в работу «на потребу» кинематографистов, то есть как бы в удобрение «чужого поля» — в отхожий промысел. А между тем и кинодраматургию должно рассматривать только, как литературу, которая сможет найти свое наиболее полное и доходчивое выражение на образном языке киноискусства, при могучей поддержке всех его художественных средств. Осознав это, писатель не сможет отнестись к сценарию иначе, чем к литературному произведению. И в то же время литературные достоинства не будут для него единственной и исчерпывающей самоцелью, ибо он знает, что на этот раз его замысел, выраженный словами, сродни чертежам и рисункам архитектурного проекта. Эти чертежи и рисунки должны быть предельно законченными и совершенными, но свою истинную жизнь они обретут в ином материале. И на этот именно материал ориентированы все рассчитанные архитектором пропорции, все линии, положенные им на бумагу.

Анализ мастерства сценариста особенно важен сейчас, когда так остро стоит вопрос об увеличении количества сценариев, следовательно, о широком привлечении писателей к работе в кино. И особую наглядность представляет разбор творческой экранизации литературного произведения, когда может быть сопоставлено выражение одного и того же замысла в форме романа и в форме киносценария.

* * *

В романе «Жатва» четыреста девяносто пять страниц убористого текста. В одноименном сценарии меньше ста страниц, отпечатанных на пишущей машинке. Эти две цифры, хотя и механически, но все же весьма ярко показывают, насколько жестко ограничивает писателя так называемое «экранное время».

Выше, сравнивая начала романа, сценария и пьесы, мы заметили, что это варианты начала «истории Василия и Авдотьи Бортниковых». Но сводится ли к истории семьи Бортниковых замысел романа Г. Николаевой? Конечно, нет! Роман «Жатва» рожден стремлением писателя показать широкую картину жизни современной колхозной деревни, живописуя облик и рост ее людей, вскрывая существо конфликтов, возникающих на основе того, что «новые производственные отношения не могут остаться и не остаются вечно новыми, они начинают стареть и впадать в противоречие с дальнейшим развитием производительных сил» (И. В. Сталин).

Сложная драма семьи Бортниковых, преодоленная благодаря особому, не разъединяющему людей, как разобщает их капиталистический жизненный уклад, а, напротив, объединяющему, вдохновенно творческому укладу всей советской жизни, является главной линией романа, но все же лишь одной из его линий, подчиненных большому и умному замыслу автора.

Кроме этой линии, существует еще, например, линия Лены и Алеши. Девушка только что покинула студенческую аудиторию. Стала учительницей. Горожанка, она впервые попала в колхоз. Жизненный путь ее начинается светло и радостно. Хорошие люди окружают ее. Общее дружелюбие помогает ей в работе. И в своей первой любви она поначалу тоже оказывается счастливой. Но тот, кого она полюбила, внезапно умирает: Алеша заболел дифтеритом; цельный и пылкий, он в разгар полевых работ не обратил внимания на болезнь, слишком поздно попал в больницу и умер. Потеря разом переворачивает всю ленину жизнь. Нелегко переступить через утрату. Но как же это все-таки происходит? Как жизнь помогает зарубцеваться глубокому и настоящему горю? И об этом тоже рассказано в романе «Жатва».

Есть еще в романе линия Миши Буянова: жил человек, мечтал о большом деле.

Учился, чтобы суметь такое дело осилить. Выучился. А пришла пора показать свою силу, его взяли да послали делать, на его взгляд, то, в чем ему и в четверть силы не развернуться. Готовился на большие дела, а попал на малые, ну, и обиделся, замкнулся, отвернулся от людей. Отработает положенное и сидит дома с молодой женой: «запечный принц»... Нашлись, однако, люди, которые сумели показать ему и в малом большое. Вышел «запечный принц» из-за своей печки, принялся работать по-настоящему — с душой, с мыслью; оказалось, везде можно проявить свою силу. То, что посчитал он незначительным, превратилось в настоящее большое дело.

Мы следим в романе за разноглазой и бойкой Фросей Блиновой, про которую сперва Алеша Березов говорит, что она «один день горы двигает, а два дня ее самое надо двигать», и которую в конце книги видим мы ведущей комбайн «вперед и прямо, на третьей скорости, чтобы все текла и текла нива сквозь машину!» Мы видим и перемены, происходящие с непокорным Петром Бортниковым, и становление Ксюши, которая помогала Авдотье на молочной ферме, выхаживая корову Думку, и у которой внезапно и ярко «талант открылся к этой самой Думке»; видим ненасытное трудолюбие Любавы Большаковой и своекорыстие старухи Ксенофонтовны. И каждая из этих человеческих судеб кладет свой отсвет, свою краску на полотно романа, каждая из этих линий помогает выявить главную идею автора.

Неправильно было бы счесть какую-либо из этих линий — даже линию Василия и Авдотьи Бортниковых, занимающую в романе наибольшее место,— основой сюжета произведения. Все судьбы включены в общее дело, которым заняты герои. И именно оно, это общее дело, подчиняя себе десятки судеб, направляя и формируя их, но не растворяя в себе и не обезличивая, становится сюжетной основой романа.

Говоря об узком круге тем буржуазной литературы, английский писатель Теккерей сетовал: «Мы изображаем человека только влюбленным и сражающимся». Русская литература давно стремилась к расширению этого круга. Добролюбов иронизировал над писателем, ограничивающим свою тему любовными отношениями: «...из всей Илиады и Одиссеи он присваивает себе только рассказ Улисса на острове Калипсы, и далее этого не простирается...»

Показывать человека в его труде учил советских писателей А. М. Горький, и возрастающее умение в решении этой задачи было первым и важнейшим из новаторских признаков рожденной у нас литературы социалистического реализма. Затем жизнь еще более усложнила задачу писателя: следуя за развитием социалистического общества, литературе предстояло показать человека, включенного в коллектив, занятый общим целеустремленным трудом; показать, как коллектив лепит и поднимает личность, — иными словами, осознать самую сущность социалистического образа жизни.

В романе «Жатва» события, которыми живет весь колхоз «Первое мая» в деревне Крутогоры Угренского района,— это не фон, на котором вырисовываются фигуры героев,— это главная сущность книги.

Что же случилось в Крутогорах за весьма короткий, примерно полуторагодичный срок, охваченный в романе Г. Николаевой? Если ответить коротко, то за это время произошло превращение «отстающего» колхоза в «передовой». Но если не ограничиться краткой и тусклой формулой и пристальнее вглядеться в описанные события, то это движение из отстающих в передовые означало прежде всего, что люди отдаленного колхоза прошли огромную дистанцию пути, ведущего к коммунизму. И это сделало их счастливее и лучше, чем были они в начале романа. Даже самые хорошие из этих людей, те, что вызывали к себе глубокую симпатию уже с первого знакомства, стали внутренне еще неизмеримо богаче, словно окрылились и созрели для большого полета.

Например, Авдотья, жена Василия Бортникова, та самая, что вышла замуж вторично, поверив извещению о гибели мужа на фронте. Отлично написана глава, рассказывающая о ее жизни. «Ващуркой» — юркой зеленой лесной ящерицей—прозвали в детстве босоногую девчонку. Она узнала и полюбила Василия, деятельного, сильного человека. Но, занятый своим делом, он не задумывался о том, чем живет и к чему стремится жена.

«— Да ведь ты и не поговоришь со мною никогда,— сказала она как-то Василию.

— А про чего с тобой говорить? — удивленно спросил он».

Потом Василий ушел на фронт. Товари-

щи, шедшие в наступление, сочли его убитым. Санитары подобрали его, врачи сберегли едва теплившуюся, уже уходившую жизнь. Но про это наступавшие однополчане не знали. Они послали в Крутогоры траурное извещение. На квартире у Бортниковых стоял тогда тракторист Степан Мохов, вернувшийся в деревню после ранения. Впервые узнала с ним Авдотья, что такое дружеский «обоюдный разговор». Не зачеркнув в своей памяти Василия, пожалуй, даже и не разлюбив его, она потянулась к Степану, благодарная за его душевность, за никогда не испытанное ею прежде чувство духовной общности. Потом вдруг возвратился Василий, Степан уехал, но Авдотья уже не смогла остаться безответной наседкой, «никчемным придатком мужа». Для нее немыслимой была теперь семейная жизнь без взаимного уважения. Она ушла бы к Степану, но и этот шаг для нее невозможен — чувство матери запрещает его: жив Василий, отец двух ее дочерей. Авдотья переселилась с детьми в избу матери, начала жить сама по себе. Стала заведывать животноводческой фермой колхоза, съездила в ближний город на курсы животноводов, поучилась, возвратилась в село. Вышла на просторный самостоятельный путь. А потом этот путь привел ее вновь к Василию и к новому, им обоим еще неведомому счастью общего творческого труда. От первого выступления на производственном совещании до вступления в партию следим мы за ростом Авдотьи Бортниковой, и нам радостно видеть, как под влиянием коллектива все полнее и ярче раскрывается ее индивидуальность.

Так и у других героев расширяется кругозор, созревает сознание общности цели, рождается творческая мысль, воспитывается новое отношение к труду. Это происходит не случайно, не потому, что так складываются избранные автором человеческие судьбы, но в силу неизбежной закономерности: так устроена наша жизнь, так ведет она людей, раскрывая в них лучшее, помогая проявиться таланту. А люди, изменяясь, в свою очередь вносят новое в жизнь, изменяют лицо обживаемой ими земли.

В этом и состоит смысл событий, происходящих в Крутогорах на протяжении времени, описанного в романе «Жатва».

Своих героев Г. Николаева то и дело сталкивает в острых конфликтах. Взять хотя бы дом Бортниковых. Здесь что ни человек, то крупный, своеобразный характер. И отец Василия, старый Кузьма Васильевич Бортников, и жена его Степанида, мачеха Василия, и семнадцатилетний Петрунька — все они, как и сам Василий, ершисты и непокорны. Но при этом непокорство их по-разному целенаправлено — разного добиваются они для себя в жизни. У Степаниды одна мечта: «подняться», быть хозяйкой в зажиточном доме, полном еды, уставленном «городскими» шифоньерами, диванами, вызывающем у соседей зависть. Ради этого она ни перед чем не останавливается. Не ища легкой жизни, не чураясь упорного, постоянного труда, она может вместе с тем, придя к мужу на колхозную мельницу, утащить украдкой горсть-другую муки, не считая это, впрочем, воровством, потому что колхозное добро для нее все еще как бы и «ничье». Кремень с другими, Кузьма перед Степанидой безволен: «Она и в молодости им верховодила, а в старости он совсем впал в зависимость от нее. Душой он одряхлел раньше, чем телом. Он еще легко ходил и стройно держался, но уже была в нем старческая тяга к теплу, покою, старческая робость перед женою и подчинение ей, которое они оба хорошо маскировали внешним проявлением его власти в семье». В доме стариков Бортниковых живет не только религиозный дух угрюмого староверчества, почитание «старого обычая», сохранившееся в немногих угренских семьях, — здесь жив и старый дух единоличия, отъединенности от соседей. Для Василия отец — родной и любимый человек, а отцовская жизнь — чужая и ненавистная. Заподозрив, что мачеха запускает руку в мешки на колхозной мельнице, Василий, несмотря на жесточайшую душевную боль, испытываемую им при этом, ставит на собрании колхозников вопрос об освобождении Кузьмы Васильевича Бортникова от работы на мельнице. И хотя все колхозники выражают Кузьме свое доверие и уважение (а может быть, именно поэтому), старик в тот вечер «испытал первое потрясение, первый жгучий позор: понял, что не дороги ему ни шифоньеры, ни диваны. Оттолкнулся от жены и всем своим сердцем, дряхлым и детским, потянулся к сыну». Тянется к отцу и Василий, но так уж выходит, что первый душевный разговор между ними завязывается лишь тогда, когда Кузьма умирает и сын сидит подле его постели... Привыкнув итти сквозь жизнь «лбом вперед», Василий твердо уверен в том, что избранная им прямая дорога —

самая лучшая и единственно правильная для всех людей. И так как он искренно хочет людям добра, то готов ради их собственного блага тащить любого другого за собой «силом». Притом, ухватив человека за шиворот, Василий даже и объяснять ему ничего толком не намерен — мол, еще, чего доброго, и не поймут дураки, а там, когда доберутся до цели, всем и без того будет ясно, что он, Василий Бортников, знал, что делал, и был прав.

Складом характера, упорством, своеволием похож на брата и Петр Бортников. Но собственный путь еще не ясен ему. «Младший в семье, красивый, способный, любимец и баловень Степаниды, он с детства не привык ограничивать себя. Всякое обдумывание будущего и загадывание вперед казались ему излишними и утомляли его. Он был еще очень молод, и в его непокорстве многое шло от неперебродившего мальчишеского задора. Он и пить начал именно потому, что этого нельзя было делать, ему нравилось буянить именно потому, что это приводило в ужас и мать, и отца, и знакомых девчат». Разное могло бы с ним произойти в жизни. Но когда в конце книги мы видим Петра Бортникова степенным мужем Ефросиньи Блиновой, застаем его за книгами и слышим, как озорная неугомонная Фроська шипит на Ксенофонтовну «Тише вы, мама! Не видите, Петрунька читает?!», нам ни на мгновение не кажется, что эта перемена случилась лишь по воле автора, вопреки характерам Петра, Фроськи и Ксенофонтовны. Напротив, эта перемена закономерна — мы видели силу, которая ее произвела, ощутили за силой крутогорского колхозного коллектива силу всего советского общества, силу народа и воочию убедились в том, что эта сила непременно проявляет, развивает и закрепляет лучшее, что есть в человеке.

Вся многолинейность и многонаселенность романа призвана раскрыть этот закон нашей жизни. И, показывая неизбежную борьбу, порождаемую действием этого закона, Г. Николаева не смягчает, не приглушает конфликтные столкновения; она показывает их жестко, полно и достоверно. И именно это обилие перекрещивающихся линий, движение человеческих судеб заставляет ощутить в книге пульсацию горячей крови, дает роману жизнь.

В полуторачасовом зрелище на экране не может пройти ни такое количество эпизодов, ни даже такое количество героев — каждый в своем проявлении, каждый со своими особыми запоминающимися чертами. Основная идея произведения, его общий художественный замысел остаются в сценарии такими же, как и в романе, но раскрыть их придется несравненно более экономно, при помощи гораздо более тесного круга типических характеров и происходящих с ними событий. Естественно, что эта цель не может быть достигнута путем простого сокращения списка действующих лиц и перечня эпизодов романа. Для того чтобы вызвать у зрителя фильма те же эмоции, подвести его к тем же выводам, какие делал читатель романа, необходимо укрупнить характеры героев сценария, сделать каждый эпизод еще более наполненным и впечатляющим. Если продолжать сравнение с архитектурой, это означает, что за счет уменьшения числа опор следует соответственно укрепить все остающиеся несущие конструкции.

И сделано это должно быть при помощи тех обширных и разнообразных изобразительных средств, которые предлагает писателю искусство кино.

* * *

В статье «Роман и сценарий»[1] один из авторов сценария «Жатва» — кинодраматург Е. Габрилович изложил некоторые творческие предпосылки, из которых исходил он вместе с автором романа в их совместной работе.

«Извлекая из романа одно и решительно удаляя другое, — писал он в этой статье, — мы тем самым уже прекращаем его нормальную художественную жизнь. В процессе такой операции получаются некие иссеченные из романа обрубки с нарушенной соединительной тканью, с перерезанными нервами и порванными сосудами, которые до операции питали целостный, живой организм. Понятно, что механическое перенесение таких обрубков в сценарий дает мертвые сценарные куски. Коль скоро из романа удалены какие-то сюжетные линии, персонажи, диалоги, надо создать в сценарии другие линии, другие диалоги, которые соответствовали бы новой, краткой, стремительной композиции.

Значит, экранизировать — это не только отобрать опорные, решающие эпизоды романа, пополнить их, обогатить материалом

[1] «Искусство кино» № 9, 1952, стр. 48—54.

других эпизодов и обработать в сцены для кино, но и создать новый целостный художественный организм, близкий роману и в то же время являющийся новым произведением искусства».

Это очень точно и верно сказано. И не потому, насколько удалось сохранить в сценарии отдельные эпизоды романа, но потому, как соединились эти опорные эпизоды в единое целое, чем они обогатились, как усилилась их выразительность, можно судить об успехе авторов, обо всех их победах и неудачах.

Сценарий «Жатва», написанный Г. Николаевой и Е. Габриловичем, бесспорно самостоятельное, завершенное произведение, а не разрозненные киноиллюстрации к роману, какими нередко становятся иные экранизации. Вместо множества сюжетных линий, существовавших в романе, через сценарий проходят две четко прочерченные линии, тесно переплетенные друг с другом.

Одна из них целиком перенесена из книги. Это линия Василия и Авдотьи Бортниковых — история того, как едва не разбилась их совместная жизнь и как возродилась, вернее впервые пришла к ним, настоящая, освещенная тесной духовной близостью любовь.

Второй линии в романе не существовало, она появилась только в сценарии и действуют в ней люди, которых мы по книге вовсе не знали: секретарь райкома Борис Чеканов, директор МТС Кантауров, инженер-механизатор Наталья Дубко. Чеканов полагает, что для нормального развития всего сельскохозяйственного района, в котором они живут и работают, необходимо немедленное укрупнение машинно-тракторной станции. Кантауров убежден в том, что такая постановка вопроса преждевременна, ибо тракторный парк изношен и нужно сперва добиться пополнения парка каждой из трех здешних мелких МТС, а затем уже говорить о слиянии и укрупнении этих станций. Кантауров по специальности агроном. Он недостаточно знает машины. И это доказывает молодой механизатор — только что прибывшая в район Наталья Дубко. Разобравшись в запущенных механизмах тракторов, она подтверждает догадку Чеканова: об изношенности машин говорить еще рано — они могут и должны хорошо работать. Ценой упорного и напряженного труда механизатор и трактористы доказывают это в обстановке весеннего сева, проведенного в предельно сжатые сроки.

Эта линия избрана для того, чтобы в действии, в самых наглядных проявлениях показать коллективную борьбу за расцвет одного колхоза и всего угренского района.

Наконец, существует еще и третья, лишь частично перенесенная из романа линия озорной Ефросиньи Блиновой. Правда, слово «линия» может здесь быть применено лишь условно. Лишившись Петра Бортникова, оставшись без Ксенофонтовны, многое объяснявшей в характере своей дочери, утратив постепенность и психологическую обоснованность происходящих в ней перемен, Ефросинья является в сценарии скорее живым и сочно выписанным, но статическим, жанровым портретом, чем активным, действующим лицом, оказывающим влияние на общее развитие действия.

Освобождая сюжетные линии от того обилия узлов, которое было хорошо и уместно в романе, но оказалось непосильным для сценария, авторы не захотели сохранить всех тех героев книги, какие неизбежно оказались бы здесь обесцвеченными, лишенными активного действия, присутствующими лишь на фоне событий, а не в самой их гуще. Вместе с Ксенофонтовной и Петром исчезла властная Степанида — мачеха Василия; ушли Алеша и Лена; не нашлось места для того, чтобы показать, как постепенно открывается у Ксюши «талант к Думке». Вместо них (фон-то все-таки нужен!) появились в сценарии другие, не знакомые нам прежде люди, в которых порой мы узнаем некоторые черты, заимствованные у исчезнувших персонажей. Так, у эпизодически возникающей в сценарии Олюши тоже «появляется талант к Буренке». В столь же эпизодических фигурах Грани и Сережи легко разглядеть многие черты, полюбившиеся нам в образах Лены и Алексея. Эти перемены оправданы. В самом деле, жаль было бы увидеть Алешу Березова в тесных рамках той роли, какая отведена Сергею.

Однако в романе все эти исчезнувшие из сценария персонажи существовали не сами по себе. Каждый из них был тесно связан с главными героями. И, например, самый характер взаимоотношений Алеши и Лены многое объяснял в том, как развивались отношения Василия и Авдотьи. Едва потянувшись друг к другу, Лена и Алексей помыслить даже не могут об отношениях, складывающихся иначе, нежели на основе полной духовной общности; любить друг друга — это для них означает прежде все-

го рядом итти вперед, рядом расти, помогая в этом друг другу. Василий и Авдотья принадлежат к другому поколению. Свою жизнь они начинали под тяжелым взглядом свекрови, под наставления о том, что жена — мужу раба, что разговор между ними — одно баловство. И вот те же общественные отношения, в которых сложились этические нормы, представляющиеся поколению Лены и Алеши единственно возможными, действуют и на семью Бортниковых. Потому и возникает их трудная борьба со старыми, въевшимися в плоть и кровь представлениями, потому и приходится им как бы научиться любить заново для того, чтобы пришло в их семью настоящее счастье.

В сценарии такие косвенные источники света, помогающие ярче осветить главных действующих лиц, почти отсутствуют. Местами их вполне возмещает усиление эпизодов, в которых действуют сами эти главные действующие лица. Но такое возмещение достигнуто все же далеко не всегда.

Например, главным толчком, содействующим окончательному сближению Василия и Авдотьи, остается, как и в романе, смерть старого Кузьмы Бортникова. Но самый-то образ Кузьмы почти начисто выпал из сценария. Мы вовсе не чувствуем здесь, кем является отец для Василия. А потому условными, не волнующими нас, даже не вполне для нас ясными остаются чувства, испытанные Василием и Авдотьей при вести о том, что Кузьма Бортников умер в больнице.

В этом кульминационном пункте нужно было либо также искать нового решения, либо, сохранив старое, более тщательно подготовить к нему зрителя.

Примеров правильных композиционных решений, обусловленных специфическими возможностям кино, в сценарии много.

Мы уже видели, как в начало сценария введен отсутствующий в романе эпизод штурма Берлина, в котором падает раненый Бортников. Этот стремительный лаконический пролог сразу же включает героя в исторические события, точно датирующие время действия. Слов, описывающих состояние героя, в сценарии нет. Но легко представить себе, что на экране — в коротком, возникающем на секунду куске — Василий предстанет перед зрителем в пламенном вдохновении атаки, в неудержимом стремлении вперед, **лбом вперед** сквозь смертельную опасность. Полагаясь на режиссера и актера, **видя сцену будущего фильма,** сценаристы решают здесь ту же задачу, которая решена в романе полустраничным описанием того, как Василий идет по лесу, преодолевая метельный ветер и тьму. Рассказ об этом последнем кусочке пути, отделяющем возвращающегося солдата от его родного дома, несомненно глубже и тоньше, чем словесное описание берлинского эпизода. Но сопоставление литературных достоинств тут бесполезно. Сравнивать нужно конечный результат: силу художественного воздействия, испытанного читателем и зрителем. В данном случае можно сказать с уверенностью, что, будучи показанным на экране, вступительный эпизод фильма создаст более точное и сильное впечатление, нежели соответствующие страницы романа.

Большинство эпизодов, в которых действуют Василий и Авдотья, продуманы сценаристами глубоко и написаны крепко и сильно. Крупными и точными мазками написана, например, отличная сцена разговора Авдотьи с Василисой.

— А как теперь-то у вас дела с Василием? — спрашивает Василиса.

«Авдотья отвечает не сразу. Два чувства — желание поделиться горем и врожденная сдержанность—борются в ней. Но первое берет верх. Она опускается на скамью и говорит почти с отчаянием:

— Молчит... Бьюсь я об его молчание каменное, как птица об стену бьется...

Сильно хлопнула дверь. Вошел Василий.

Василий. Подай веник, Авдотья...»

В этой сцене весомы каждая деталь, каждое слово. Взять хотя бы ватрушки, которые напекла Авдотья, вспомнив о том, что «любит их Вася», вспомнив, как бывало бежит она с ватрушками в поле к нему, за пять километров, кутая их в шаль, чтобы не простыли. И вот ватрушки на столе, и Василий жует их, читая свои бумаги, а Авдотье хочется, чтобы он вспомнил все, что связалось у нее сегодня с этими ватрушками. «Помнишь, я тебе их на МТС носила», — напоминает она. «Чего это?» — спрашивает, оторвавшись от бумаг Василий. «Да ватрушки». «Какие еще ватрушки?» «Да вот этакие же... что ты ешь». «А-а», — безразлично произносит Василий, только тут и заметив, что он действительно ест.

Сжато и с большой трагической силой показана здесь отчужденность двух живущих рядом людей.

И столь же экономно и точно показано постепенное преодоление этой отчужденности, вновь рождающаяся между Авдотьей и Василием близость.

Главная сила, формирующая Василия, непрерывно воздействующая на него, в сценарии так же, как и в романе, — сила партийного влияния. Это влияние возникает не только со стороны. Оно живет и в самом Василии, в его сердце.

В романе есть превосходное описание первого партийного собрания в Первомайском колхозе, когда собираются три коммуниста, живущие в Крутогорах: Василий Бортников, Михаил Буянов и Валентина Березова. Каждый день встречаются они друг с другом, каждый день разговаривают. Но, ощутив себя партийной организацией, совсем по-иному ведут они свой разговор. В этом новом их разговоре и беспощадная взаимная взыскательность, и новое чувство государственности, и сознание высокой личной ответственности, и предельная откровенность. Все это было свойственно им и раньше. Но здесь, в маленькой комнатке, на партийном собрании, особенно полно и многогранно проявились в каждом черты коммуниста, черты передового человека нового, социалистического общества. И очень точно характеризует их состояние автор в своей реплике, завершающей этот эпизод романа:

«Их было только трое, трое коммунистов, и все они были обыкновенными людьми, со многими слабостями и недостатками, но от того, что все они стремились к одной высокой цели и шли к ней неуклонно, путями, указанными партией, шли, жестоко критикуя, исправляя и дополняя друг друга, они сами становились силой, имя которой — партия».

Сцена собрания есть и в сценарии. И реплики в ней почти те же самые, что были и в романе. Но здесь их оказывается недостаточно, чтобы зритель мог сделать тот же завершающий вывод, к какому приходит в приведенном выше абзаце автор. Возмещения этого отсутствующего итога, как бы конденсирующего в себе чувства, испытанные тремя участниками собрания, в сценарии нет.

Очень существенные перемены произошли, на первый взгляд, в сценарии с секретарем угренского райкома партии. Как и в книге, он оказывает на судьбу Василия Бортникова решающее влияние, воплощая в себе ту главную силу нашего общества, которая формирует человеческие характеры, способствует их непрерывному росту, воспитывает неутолимую требовательность к себе и к другим, ведет вперед.

Было совершенно справедливо, что уже в пьесе, написанной по «Жатве» раньше, чем был написан сценарий, не было той весьма надуманной коллизии романа, которая заставляет секретаря райкома Андрея Стрельцова итти на нескончаемые самоотречения в личной жизни. Сам Стрельцов показан был человеком умным и деятельным. Он — душа района, настоящий правофланговый в колонне, безостановочно движущейся вперед. И жена его — Валентина Березова — тоже женщина умная, энергичная и способная принести много пользы окружающим людям. Но лейтмотивом в изображении личной жизни этих двух хороших людей стало в романе именно отсутствие какой-бы то ни было личной жизни, подвижническое самоотречение, мнимое и ненужное «страстотерпие». В пьесе и в сценарии автор как бы «переизбрал» угренского секретаря. Вместо Андрея Стрельцова здесь действует Борис Чеканов. Со своим литературным предшественником его как будто бы роднит лишь отчество — оба они, и Стрельцов и Чеканов, — Петровичи. Чеканов сохраняет организаторскую энергию, присущую Стрельцову, свойственное ему умение подойти к людям. Но при всем этом он остается фигурой, лишенной полного объема, как бы деталью барельефа, вросшей в камень и застывшей в одном движении. Ложная «человечность» — та, какая придана была Стрельцову, — отобрана у Чеканова. И это правильно. Но что же дано ему взамен?

В пьесе «Высокая волна» зритель узнает из короткой реплики, что жена секретаря погибла в годы войны. Затем по нескольким скупым, едва намеченным штрихам можно ощутить, как в дни, когда происходит действие пьесы, у вдовца-секретаря созревает большое и чистое чувство, влекущее его к приехавшему в местную МТС молодому инженеру-механизатору Наталье Дубко.

В сценарии о предшествующей личной жизни Чеканова ничего не известно. Есть только короткий ночной разговор с приехавшей к нему погостить матерью. Поздний час. Чеканов сидит за столом. Только что он звонил в МТС, теперь «склоняется над бумагами». Мать рядом. Они перебрасываются четырьмя фразами:

«Мать. Глядя на тебя, и я-то сон потеряла. (Прогоняет кошку). Брысь, окаянная... Ох, неладно ты живешь, Борюшка!

Чеканов. Чем же неладно, мама?

Мать. Кошка вон на твоей подушке спит. А кроме кошки — пустая хата. Нагощусь, уеду, так и будешь жить вдвоем с кошкой.

Чеканов. А вы погостите подольше, мама».

Вот та единственная секунда, когда Чеканов выступает из барельефа и внезапно показывает все тот же, знакомый по портрету Стрельцова, бескровный торс аскета-подвижника.

А вот телефонный разговор с МТС — тот самый, который и вызвал сокрушенную реплику матери. Чеканов ведет его с Натальей Дубко, доискивающейся в это время в МТС до причины слишком частых тракторных аварий:

«Чеканов (в телефон). Нашли причину или нет?

Входит мать Чеканова — старушка. Останавливается, внимая разговору.

Чеканов (в телефон, нетерпеливо). Одну фразу, Наталья Алексеевна: да, или нет? (Кладет трубку.)

Старушка (деликатно). Про что это ты спрашиваешь ее, Борюшка,—да или нет?

Чеканов. Про трактора, мама.

Мать (разочарованно). Про трактора? Про трактора таким голосом не разговаривают.

Чеканов (немного смущен). Разговаривают...»

И еще раз тракторы вытесняют человеческие отношения в той единственной сцене, где сценаристы сталкивают Чеканова с Натальей в домашней, неофициальной обстановке.

Наталья выяснила причину аварий и сумела устранить ее. Это далось ей ценой тяжелой и долгой работы, круглосуточных напряженных поисков. Усталую, засыпающую привозит ее Чеканов к себе домой и поручает заботам матери.

« — Сейчас помыться приготовлю, — говорит мать и выходит из комнаты.

Наталья одна. Она оглядывает комнату смыкающимися глазами, силясь побороть сон. Но сон сильнее. И когда мать вместе с Чекановым опять входят в комнату, Наталья уже спит, прикорнув на диване. Мать подкладывает ей подушку под голову.

— Намучилась, видно, — шепчет она. — Это она — инженер? Это от нее зависит судьба района?

— От нее, — отвечает Чеканов.

— Молоденькая какая!.. Ну, пусть поспит, пусть поспит...

Чеканов накрывает ее пледом. Взволнованный, потеплевший взгляд его на сонном лице Натальи. Вместе с матерью они тихонько выходят в соседнюю комнату, где Мохов и Кантауров уже сидят у кипящего самовара.

Отблеск зари на лбу и щеках Натальи.

...Заря разгорается над полями. И в сиянии нового дня неумолчно гудят тракторы, и, пласт за пластом, ложится, дымясь, вспаханная земля».

Там, где естественно ожидать живого проявления человеческих отношений, они, так и не успев проявиться, вытесняются пафосом шествия машин, которое в данном случае вместо желаемого впечатления вызовет у зрителя, если не досаду, то улыбку.

Законны ли, однако, эти упреки? Можно ведь и поспорить о том, нужно ли каждого героя сценария непременно показывать всесторонне — и в трудовой его жизни, и в общественной деятельности, и в личном быту? Верно! Авторы могли воспользоваться своим правом отбора нужных им черт и показать Бориса Чеканова только в его воздействии на судьбу Бортниковых и на жизнь показанного в сценарии колхоза. Но тогда незакономерно все это поддразнивание зрителя полунамеками, полувзволнованностью, полунежностью «потеплевшего взгляда», полусожалением, сквозящим в описании «немного пустынной» квартиры Чеканова с символической мирно дремлющей на подушке кошкой. И в некий атрибут безжалостного механического вытеснения человеческих чувств превращены сценаристами тракторы, неизменно и неумолимо сминающие своими тяжелыми гусеницами и извечный вопрос «да или нет?», обращенный героем к героине (и ведь, право же, верно говорила старушка: про тракторы так не разговаривают!), и проскользнувшую ласковость «потеплевшего взгляда».

Вследствие этого вытеснения — хотели того авторы или не хотели — Борис Чеканов, пройдя путь из пьесы в сценарий, превратился в такого же «страстотерпца», добровольно отказывающего себе в праве на устроенную и счастливую личную жизнь, каким был в романе его предшественник

Андрей Стрельцов. Изменилось имя, уменьшилось количество обстоятельств, иллюстрирующих подвижничество секретаря райкома, но суть осталась прежней. И это очень жаль, ибо такие секретари-аскеты, не умеющие, да и не желающие организовать свой быт, превратились уже в распространенный литературный штамп, рожденный абстрактным писательским домыслом, но отнюдь не правдой жизни.

Но все это, впрочем, относится к той стороне барельефа, которая остается погруженной в каменный фон и может только угадываться зрителем. Выступающий же рельефный портрет Бориса Чеканова сделан драматургами ясно и выразительно. Чеканов показан в нескольких сценах человеком, горячо заинтересованным в судьбе своего района, искренно любящим окружающих его хороших людей взыскательной и строгой любовью. При этом он чужд узкого «районного патриотизма»; заботы его о перспективах и темпах развития Угреня и о благосостоянии колхозников проистекают из подлинно государственного строя мышления — самое существо спора Чеканова с Кантауровым наглядно иллюстрирует это. Немногие встречи, немногие штрихи оставлены в сценарии для того, чтобы показать воздействие Чеканова на Василия Бортникова. Но уже в самой первой из этих встреч хорошо оттенен тот внимательный, живой и все понимающий взгляд, каким смотрит на Василия секретарь райкома, и мы видим, как умело и точно направляет он нового председателя колхоза, как в каждом коротком диалоге неизменно проникает Чеканов не только в суть вопроса, но и в глубину души собеседника.

Вот, например, пресловутое словцо «силóм», оброненное Бортниковым в кабинете секретаря. Диалог этот построен в сценарии экономнее и резче, чем в книге, и характеры обоих собеседников проступают в нем очень ярко:

«Василий. Народ у нас подходящий. Есть и такие — к колхозному хозяйству боком стоят. Ну, да повернутся! А какие не повернутся — тех силóм повернем.

Чеканов. Как это «силóм»? Если меня поворачивать силóм к молочным рекам, к кисельным берегам, так я, друг милый, и киселя не захочу.

Василий (весело). Захочешь!

Чеканов (хмурясь). Не с такими речами надо начинать работу.

Василий. Да ведь так это сорвалось... Случайное слово.

Чеканов. У вас теперь случайных слов нет! Вы председатель колхоза, депутат сельского совета. Вашими словами теперь советская власть говорит, Василий Кузьмич.

Василий. Вы народа нашего не знаете. Иной раз не зыкнешь — не дойдет.

Чеканов. А если бы я на вас зыкнул сегодня?

Василий. Вы?! На меня?!

Чеканов (хохочет). Не понравилось? То-то вот... И другие люди не хуже вас...»

Мгновенная реакция Чеканова на резанувшее его слух словечко проявляется в том, что он сразу же ставит **себя** на место тех людей, за которых «силóм» собирается браться Василий, и на место самого Василия, очутись он в подобной ситуации. Такая реакция может возникнуть лишь у человека, которому в его отношении к людям свойственно прежде всего уважение. И оттого, что весь строй разговора секретаря райкома с новым председателем колхоза органически и естественно вытекает из точно обрисованного человеческого характера, а не выглядит нарочито преподанным уроком, мы ощущаем в словах Чеканова настоящую **силу примера,** куда более действенную, нежели мнимая значительность дидактически холодной нотации.

Есть в сценарии, кроме Чеканова, и образ низового партийного вожака — колхозного парторга Татьяны Большаковой.

Задавшись целью олицетворить в этом образе «партийную совесть» колхоза, драматурги не нашли для Татьяны настоящего места в сценарии. В отличие от Чеканова, раскрывающегося в действии, определяющего своими поступками движение сюжета, Татьяна Большакова изредка появляется лишь для того, чтобы произнести несколько отвлеченных добрых слов. Ей не дано ни в чем проявить свой характер, и потому, не став **действующим лицом,** она остается лишь персонажем, произносящим слова, абстрагированно выражающие приписанную ей авторами «человечность».

Татьяна Большакова — не единственный пример того, как, вводя новых действующих лиц в свой сценарий, авторы не всем им отыскали точное место.

Говоря в упомянутой выше статье об экранизации литературных произведений, Е. Габрилович писал о невозможности продемонстрировать на экране «чуть ли не весь список действующих в романе лиц».

«Появляясь, как тени, — говорил он далее, — они и исчезают, как тени, не оставляя ни малейшего впечатления. Однако, если объединить некоторые из них в один персонаж, то он получит и достаточную сценарную площадь, и достаточные средства выразительности, и свое место в сюжете». Именно этим стремлением дать персонажам необходимое «жизненное пространство» и вызвано, конечно, появление в сценарии нескольких новых действующих лиц вместо гораздо большего количества других, не выпущенных в фильм из книги. Но тем не менее ни Татьяна Большакова, ни, скажем, «Витя-моряк» (он же «Витя-диспетчер») подлинной жизни в сценарии не получили. Подчеркнем еще раз то, что было уже сказано в начале статьи: здесь речь идет только о сценарии, о так называемом «литературном варианте», независимо от того, какие дополнительные средства сможет затем отыскать режиссер для «оживления» того или иного персонажа. Но в том-то и заключается законченность сценария, как самостоятельного литературного произведения, что герои должны обрести свою жизнь именно в «литературном сценарии», а никак не за его пределами.

Сценарий «Жатва» заставляет вспомнить еще одно принципиальное положение, высказанное Е. Габриловичем все в той же статье. Драматург говорил там о значении второго плана, как средства передачи повествовательных элементов. Напомним это место статьи:

«Предположим, в романе рассказывается о том, что изменилось лицо колхоза, что он хозяйственно укрепился, отстроился, вырос. Чтобы рассказать об этом кинозрителю, достаточно порой дать вторым планом два разных облика одной и той же улицы или колхозного двора, конюшни, фермы, амбара и т. д. Такое сопоставление (при условии, что оно точно найдено) всегда неизмеримо выразительнее, чем сотни информационных слов, сказанных по этому поводу в специально написанных сценах.

Предположим, разрабатывается сцена, где герои едут по шоссе. Думается, что второй план этой сцены надо использовать для того, чтобы, показав мелькающие мимо машины с разнообразным грузом, картины труда на близлежащих к дороге полях, передать пульс жизни района, размах и характер его хозяйственной деятельности».

По сути дела, здесь говорится о возможностях и способах **расширения** горизонтов сценария, о средствах, которые дают возможность включить героев сценария в общее русло широкого течения жизни. И, право же, эти средства трактованы здесь необыкновенно узко. Конечно, пейзаж, увиденный зрителем, создаст у него впечатление более определенное и непосредственное, нежели словесное описание того же пейзажа. Но средства, доступные кинематографу для показа широты жизненных связей, несравненно более широки. И круг интересов героя, и обилие нитей, связывающих эти интересы с интересами общенародными, его рост — с общим развитием,— все это можно показать на экране очень многообразно, очень полно и убедительно.

Может быть, и не стоило бы останавливаться на не вполне удачном примере, использованном в статье, если бы узость этого примера не нашла отражения и в литературном сценарии «Жатва».

Вторые планы романа создавали ощущение непрерывного движения жизни прежде всего благодаря сложному переплетению меняющихся человеческих судеб, непрерывной борьбе схлестнувшихся противоречивых человеческих интересов. В сценарии это ощущение удалось сохранить лишь в обоих названных линиях первого плана. Вторые же планы как бы застыли, приобрели статичность, начали выполнять ту же роль, какую выполняет в театральной декорации написанный на одном куске холста «задник», создающий лишь некое иллюзорное, приблизительное подобие глубокой перспективы. Необходимое расширение горизонтов свелось действительно лишь к использованию тех скудных средств, которые перечислил Е. Габрилович в своей статье. Это либо пейзажи, мелькающие на пути Василия, либо разговоры, услышанные Авдотьей в вагоне по пути на курсы животноводов. Но пульс жизни страны ощущается в сценарии несравненно слабее, чем ощущался он в книге, где мы видели, как из обстоятельств колхозной жизни, из непосредственных интересов народа рождаются решения партии, в свою очередь порождая новую силу поступательного движения на каждом, в том числе и самом малом участке советской действительности. Кинематографических изобразительных средств, какими могла бы быть выражена эта важнейшая черта социалистического уклада, драматурги не использовали. И это прямой результат неполного применения средств и возможностей второго плана в кинодраматургии.

Главные линии сценария решены убедительно и цельно. Заменив обилие различных линий романа, сопутствующих основной линии Василия и Авдотьи Бортниковых, развитием одного конфликта, в котором сталкиваются Чеканов и Кантауров и который тесно переплетается с судьбами других главных героев, авторы сохранили и полно выразили коренной замысел романа. Это стало возможным потому, что они справедливо рассматривали сценарий, как новое, **самостоятельное** произведение, написанное на ту же тему, которой посвящена была книга. Нужно заметить, кстати, что уже и в пьесе «Высокая волна» появилась эта новая тема спора между секретарем райкома и директором МТС. Но органическое слияние новых эпизодов и линий с теми эпизодами, в которых развивается драма Бортниковых, там еще не произошло. В сценарии же оно достигнуто в полной мере. Особенно сказалось это в отлично написанных финальных сценах уборки колхозного урожая перед приближением надвигающейся грозовой тучи. Простыми и оттого особенно убедительными средствами создана здесь атмосфера действительного напряжения, в котором полно и всесторонне раскрываются человеческие характеры и находят свое выражение те новые их свойства, чье зарождение и становление показано было в предыдущих сценах.

Оправдана и подготовлена здесь ставшая уже несколько традиционной концовка, где Василий Бортников отправляется на учебу, прежде чем приступить к руководству в новом, укрупненном колхозе. Вряд ли только уместен на этот раз мотив самоуверенной ограниченности, заставляющей Василия не сразу понять целесообразность решения, принятого Чекановым.

Нет полной удачи в решении образа секретаря райкома. Думается, что причина здесь не в намеренном стремлении принципиально сохранить некоторые ущербные черты, присущие в романе Андрею Стрельцову, но в нерешительности при определении новых черт в характере Бориса Чеканова, в плоскостности его портрета, в нежелании вывести его за рамки производственных отношений с окружающими людьми.

Но этот недостаток частный. И он в значительной мере восполнен тем, что в прямой своей деятельности Борис Чеканов показан достаточно разнообразно, заинтересованно и верно.

Гораздо более существенна и досадна та суженность горизонта, которая возникла в результате недостаточного внимания, уделенного вторым планам, месту и действию эпизодических персонажей. Из-за неполного использования действительных возможностей кино драматургам не удалось создать в сценарии широкого ощущения времени, ощущения неразрывных взаимосвязей, объединяющих в нашей жизни малое и большое, колхозное поле и необозримые просторы страны. Тема и материал романа давали возможность для очень глубоких поисков в этом направлении, и жаль, что эта возможность осталась неиспользованной драматургами.

Победы и поражения авторов «Жатвы» очень поучительны.

Все они ясно показывают, что успех ждет сценариста только там, где он (даже при экранизации) рассматривает сценарий, как самостоятельно существующее, законченное литературное произведение, в котором каждая мысль выражена в расчете на то, что она будет раскрыта изобразительными средствами киноискусства. Чем полнее и многообразнее учтены эти изобразительные средства, тем более полной является и удача драматурга. Будущий фильм должен быть заложен в сценарии целиком. Какой бы то ни было расчет на последующее «обогащение» и «оживление» означает прежде всего литературную неполноценность вещи. Конечно, как было уже сказано, вся сила сценария раскроется только перед зрителем фильма. Но и режиссер и актеры могут раскрыть только то, что уже существует. В противном случае они вынуждены не «раскрывать», а попросту дописывать недописанное сценаристом произведение. Существенные недоделки, требующие последующего дополнения, есть и в «Жатве» при всех больших и бесспорных достоинствах сценария.

Научиться устранять такие недоделки — означает для писателя научиться более смело использовать всю палитру красок кино, полнее овладеть умением выражать все свои мысли на внятном, доходчивом и образном языке, которым разговаривает со своим зрителем киноискусство.

Ю. ВИНОКУРОВ

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ КИНОКОМЕДИИ

«Комедия, по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется трагедией; ее предмет есть представление жизни в противоречии с идеей жизни; ее элемент есть не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить; нет: ее элемент... это грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хохочет яростно, которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами»,— говорил Белинский в связи с комедией Грибоедова «Горе от ума»[1].

В последнее время в нашей печати часто стали появляться статьи, посвященные вопросам комедии и с различных точек зрения оценивающие положение комедийного жанра в нашем искусстве.

И почти в каждой из статей обязательно упоминается о том, что нам нужны Гоголи и Щедрины — сатирики, умевшие с беспощадной силой обнажать пороки и язвы современного им общества.

Кое-кому показалось неожиданным обращение к нашим великим сатирикам. Своей гневной сатирой они расшатывали устои, подрывали фундамент, на котором держалось современное им общество. Но что делать Гоголям и Щедриным в наше время, когда построено социалистическое общество, где нет эксплуатации человека человеком и порожденных этим позорных мерзостей в человеческом общежитии? Что будут бичевать новые Гоголи и Щедрины, усвоив смертельную хватку своих учителей, на кого будут они яростно ополчаться сейчас, в наше время, когда в совершенно иных, новых условиях воспитались новые человеческие качества, а светлое, положительное начало безоговорочно и навсегда утвердило свой приоритет в нашей действительности? И так ли неотложно нужно нам сейчас их «грозное негодование, которое не улыбается шутливо»? Может быть, нам нужен сейчас только «радостный смех», а нашим художникам целесообразнее будет, усвоив практический опыт советской комедиографии, основное внимание сосредоточить на положительных явлениях нашей действительности? Может быть, действительно, нам лучше поискать учителей помягче характером и согласиться с тем, что не стоит стрелять из пушек по воробьям и что обличительный пафос Гоголя и Щедрина не имеет в нашей действительности достойных объектов?

Если подходить к этому вопросу с арифметической меркой, то такие рассуждения могут показаться справедливыми.

Каждому ясно, что положительного в нашей жизни несоизмеримо больше, чем отрицательного, что хороших и честных людей неисчислимо больше, чем плохих и фальшивых, не говоря уже о том, что наша социалистическая система неизбежно обеспечивает неуклонную прибыль первых и убыль вторых.

А раз так, то не значит ли это, что искусству вроде как остается только неукоснительно отражать это положение, соблюдать фактический жизненный баланс и все будет в порядке — комедия перестанет быть жанром самым сложным и рискованным.

Журнал «Театр» (№ 5, 1952) опубликовал ряд статей, посвященных вопросам комедии

[1] Белинский о драме и театре. «Искусство», 1948, стр. 20.

и принадлежащих перу крупнейших наших писателей, режиссеров и артистов.

В числе других выступил и один из виднейших театральных режиссеров А. Попов. И вот между мыслями ценными и богатыми он обронил одну, которую стоит рассмотреть внимательнее.

Говоря о недостатках многих наших комедий, А. Попов упрекнул драматургов за то, что они не умеют «противопоставить» отрицательным персонажам полнокровные, живые образы положительных героев.

«Разоблачение отрицательных явлений нашей действительности,— пишет А. Попов,— и осмеяние так называемых «отрицательных» персонажей (почему отрицательные попали в категорию «так называемых», то есть мнимых, автор не объясняет.— *Ю. В.*) возможны только при помощи всей системы художественных образов произведения, то есть всей художественной силы пьесы. Комедия, построенная только на изображении отрицательных образов, не может существовать в нашей драматургии, не искажая общей картины соотношения сил в нашей советской действительности».

Опираясь на эту идею, А. Попов в статье пытается унифицировать многообразные авторские решения и таким образом пропагандирует единственно возможный, с его точки зрения, путь к настоящей, большой советской комедии.

Каков же этот путь?

«Поскольку для советской действительности,— пишет А. Попов,— типично разоблачение отсталых, вредных и реакционных сил прогрессивными силами, то, естественно, это разоблачение необходимо показывать внутри самой пьесы. И здесь неубедительно звучат ссылки на то, что положительный герой де находится в зрительном зале, в лице советского зрителя».

Далее А. Попов заключает: «Критика и самокритика, как могучая действенная сила в развитии нашего советского общества, должна стать основной действенной пружиной советской комедии».

Золотые слова! И с ними нельзя было бы не согласиться, если бы А. Попов имел в виду их широкий внутренний смысл, а не применял бы их локально.

У него получается, что «драматургам надо думать **прежде всего** (подчеркнуто мной.— *Ю. В.*) о художественном воплощении непримиримых, страстных споров (не случайно «споров», а не борьбы! (*Ю. В.*) отсталого и передового, мудрого и глупого»... и т. д.

Позиция эта вызывает возражение своей односторонностью, ибо подтекст ее звучит так, что в советской комедии зрителю обязательно должно показать «противопоставленного» отрицательному персонажу положительного героя (наглядно контрастная пара!), причем положительный герой должен прежде всего критиковать отрицательного (в диалогах) и побеждать его «в страстных спорах», а потом критиковать себя (в самокритических монологах) и таким образом прояснять сознание зрителя, как проясняет учитель при помощи картинок волшебного фонаря юный разум школьника.

В активное, самостоятельное отношение зрителя, в возможность его соучастия в происходящем на сцене А. Попов, видимо, не очень верит, раз считает неубедительной ссылку на то, что положительный герой может находиться в зрительном зале. Эту точку зрения поддерживают и некоторые другие наши комедиографы.

А вот что говорил по этому поводу после представления своей знаменитой комедии Гоголь:

«Они, право, народ наш считают глупее бревна,—глупым до такой степени, что будто уже он не в силах отличить, который пирог с мясом, а который с кашей.

Нет, теперь мне кажется, даже хорошо то, что не выведен на сцену честный человек».

Конечно, может быть, Гоголь полемически вопрос этот обострил. Но, во-первых, он сказал «кажется», а во-вторых, он и не думал утверждать, что его «Ревизор» является единственным каноном комедии вообще. Возможно, он и допускал, что лет через сто сумеют писать сатирические комедии, в которых будут «противопоставлять» отрицательному герою положительного, а потом и вообще напишут сатиру, где все герои будут положительные.

Во всяком случае, приглашая классика в соратники по такому важному и ответственному делу, как комедия, не следует с места в карьер голословно оспаривать одно из его принципиальных положений, к тому же выведенных им из конкретной живой практики. Самое же правильное — уточнить и дополнить это гоголевское положение с позиций нашего времени, и лучше всего это делать не рассуждениями в статьях, а конкретными пьесами, которые, подобно «Ревизору»,

покоряли бы читателя и зрителя художественной мощью образов, точностью и весомостью слова, предельной энергией действия, силой жизненной правды.

И тогда, может быть, сам собой отпадет «проклятый вопрос» — на отрицательном или положительном герое лучше развивать сюжет. Лишь бы были эти пьесы подлинным явлением искусства.

Показательно, что Гоголь даже в свое темное, глухое время верил в силу настоящего, большого искусства, верил в естественное тяготение зрителя к прекрасному, верил в эстетическое чутье народа.

Гоголь понимал, что «стремление к прекрасному и высокому — вот искусство». «Это непременный закон искусства, — говорил он, — без этого искусство — не искусство... Оно стремится непременно к добру, **положительно или отрицательно** (подчеркнуто мной. — *Ю. В.*): выставляет ли нам красоту всего лучшего, что́ ни есть в человеке, или же смеется над безобразием всего худшего в человеке. Если выставишь всю дрянь, какая ни есть в человеке, и выставишь ее таким образом, что всякий из зрителей получит к ней полное отвращение, спрашиваю: разве это уже не похвала всему хорошему? спрашиваю: разве это не похвала добру?»

Нам кажется, что это рассуждение Гоголя снимает схоластический спор о том, можно или нельзя строить комедию на отрицательном герое. Очевидно, можно, если эта комедия подлинное искусство, всей своей сущностью утверждающее положительное начало нашей советской действительности. И безусловно нельзя, если это суррогат искусства.

«Необходимо учитывать, — говорил тов. Г. М. Маленков в докладе на XIX съезде партии, — что идейный и культурный уровень советского человека неизмеримо вырос, его вкусы воспитываются партией на лучших произведениях литературы и искусства. Советские люди не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников».

* * *

Освоение классического наследства ни в коей мере не является механическим актом усвоения художественных приемов, стиля или интонации того или иного великого комедиографа. Чтобы на-настоящему творчески использовать классическое наследство, советский художник должен толково разобраться в сущности того нового, что несет в искусство наша советская действительность. И вполне естественно при этом, что советские художники сосредоточивают внимание прежде всего на светлых, радостных, поэтических явлениях нашей жизни, на том положительном начале, которое определяет развитие нашего советского общества.

Однако из этой бесспорной посылки некоторые советские комедиографы-практики, а также и критики, пишущие о комедии, часто делают неточные заключения и односторонние выводы. Признавая первейшей, новаторской задачей советского искусства утверждение светлых сторон нашей жизни, благородных характеров, свойств и качеств советского человека, они заключают, что осмеяние, обличение и разоблачение пороков не является основной задачей советской кинокомедии. По их мнению, показывая новое, положительное, мы будто бы тем самым вызываем у зрителя стремление подражать этому положительному, а следовательно, автоматически вызываем у него и обратную реакцию — отвращение ко всему отрицательному.

Нужно ли говорить, что подобное построение более чем спорно?

Во-первых, неправильно разделять и противопоставлять «обличение и осмеяние» пороков «жизнеутверждению» прекрасных сторон нашей действительности и благородных качеств ее человека. Это единый неразрывный процесс.

Наша действительность и утверждается-то именно в борьбе с пороками — пережитками капитализма, а благородные качества советского человека наиболее полно проявляются именно тогда, когда он выступает против всего отсталого и отживающего, против того, что тормозит наше движение вперед к коммунизму.

Во-вторых, термин «жизнеутверждение» часто употребляется неточно, внешне, без вскрытия его содержания, его действенного, драматического смысла и понимается как простая констатация, демонстрация, жизнерадостное любование прекрасными сторонами нашей действительности.

Но совершенно очевидно, что в таком статическом смысле, вне раскрытия процесса борьбы с пережитками и пороками, за победу нового и прекрасного «жизнеутверждение» теряет свою реальную сущ-

ность, свою динамику, а, действуя как художественный принцип, превращает изображение жизни в неподвижный кадрик, в идиллическую картинку, в показательную модель на витрине, с которой надлежит брать пример.

Простой показ положительного, как бы парадно и нарядно это ни было сделано, сам собой никогда не вызовет стремления «перенимать» и «подражать».

Сила положительного примера, не раскрытого как процесс борьбы за достижение идеала, равна нулю и не может вызвать в современном советском зрителе ни активных мыслей, ни сильных эмоций, так как правда жизни, которую наш неизмеримо выросший в культурном отношении зритель ищет в искусстве прежде всего, весьма далека от идиллических панорам, где все персонажи хорошие, и беда только в том, что иногда они попадают в смешные положения.

Невольно вспоминается сценка из «Театрального разъезда» Гоголя:

«Первый. Почему же не посмеяться? Смеяться можно; но что за предмет для насмешки: злоупотребления и пороки?.. Как будто нет других предметов, о чем можно писать?

Второй. Какие же другие предметы?

Первый. Ну, да мало ли есть всяких смешных светских случаев. Ну, положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую, или к Смольному монастырю. Мало ли есть всяких смешных сцеплений?»

Конечно, спору нет, можно представить себе в наших советских условиях великолепную комедию положений, где все до одного герои будут положительными, но утверждать этот тип комедии, как новаторство и как путеводную звезду для большой советской комедии вообще, нет никаких оснований.

Некоторые полагают, что в наших условиях простой показ положительного явления может заменить собой позитивную и созидательную критику всего отсталого и отжившего. Но разве для того, чтобы выкорчевать в себе недостатки и пережитки, человеку достаточно просто насмотреться на хорошее?..

* * *

В спорах о путях развития советской кинокомедии ссылаются обычно на творчество крупнейшего нашего комедиографа И. Пырьева, создавшего великолепную галлерею образов советских людей, простых людей труда.

Положительные герои комедий Пырьева отличаются жизнерадостностью, душевной чистотой, здоровьем, силой. Для Пырьева характерно тяготение к светлым и поэтическим явлениям нашей жизни, к «радостному смеху».

Под этим недостаточно определенным термином, может быть, надо понимать тот комизм, который разлит в жизни и чувство которого так сильно в русском народе.

«Это комизм веселый, улыбка юноши, приветствующего прекрасный мир. Тут все светло, все блестит радостию и счастием, мрачные духи жизни не смущают... юного сердца, трепещущего полнотою жизни. Здесь поэт как бы сам любуется созданными им оригиналами. Однакож эти оригиналы не его выдумка, они смешны не по его прихоти; поэт строго верен в них действительности»[1] — так определяет Белинский характер комедийного элемента в раннем творчестве Гоголя, периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Но уже в повестях, помещенных в «Арабесках», Гоголь от веселого переходит к иному комизму, обязательным признаком которого Белинский считает «грозное негодование... которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами». Дальше следует Гоголь «Ревизора» и «Мертвых душ».

Нам кажется в такой же мере неверным противопоставлять один вид гоголевского комизма другому и доказывать приоритет того или иного, в какой неверно противопоставлять «радостный смех» смеху разящему.

Главное заключается в том, что обязательным, исходным моментом для художника-комедиографа должно быть «стремление к прекрасному и высокому», по терминологии Гоголя, а по-нашему (что то же!), стремление к утверждению новых социалистических начал нашей действительности. Для этой великой цели в искусстве все средства хороши, и чем они разнообразнее, тем лучше.

В связи с этим нам казалось бы принципиально неверным утверждать, что

---

[1] В. Г. Белинский, Избр. соч., т. 2, ГИХЛ, 1936, стр. 169.

именно видение жизни И. Пырьевым, именно излюбленный им жанр и является единственным эталоном для большой советской комедии или даже для него самого, как передового художника. Подобным утверждением можно нанести большой урон если не Пырьеву, который достаточно устойчив в своем творческом «характере», то тем молодым художникам, которые еще вырабатывают свой почерк и для которых наиболее губительным путем был бы путь слепого подражания.

Каждый истинный художник в своем творчестве идет неповторимым, внутренне закономерным для себя путем; часто путь этот бывает отмечен крутыми и неожиданными поворотами, особенно когда дело касается большого и смелого таланта. Не исключено, например, что даже такой устоявшийся в своем жанре мастер, как Пырьев, повинуясь своему сильно развитому чувству нового, как всегда остро воспримет поставленные партией задачи в области комедиографии, обратится к жанру сатиры и таким образом сменит «улыбку юноши, приветствующего прекрасный мир», на гневный смех, уничтожающий все то, что мешает развитию этого прекрасного, любимого им мира. И кто знает, может быть смех разящий найдет в лице Пырьева своего блестящего мастера. Во всяком случае, сам мастер не сказал бы спасибо тем теоретикам, которые попытались бы преждевременно канонизировать его особенности как художника и тем самым стреножить в творческом развитии.

Сейчас, когда перед нашими художниками ставится задача создания советской классики во всех областях искусства и, в частности, в области киносатиры, всякие попытки жанровой или иной унификации, всяческие поползновения связать развитие творческой индивидуальности художника разными ограничительными табу могут только помешать успешному решению этой задачи и являются глубоко чуждыми нашему искусству.

В связи с этим бесспорно придется отказаться от некоторых предрассудков и предубеждений, порожденных недостаточной теоретической разработкой ряда насущных вопросов кинодраматургии, а также горьким опытом отдельных комедиографов, их творческими ошибками и неудачами.

Рассмотрим одно спорное положение, касающееся вопроса специфики кинематографического зрелища, бытующее в теории и отрицательно влияющее на практику наших комедиографов.

Справедливо утверждая, что экран обладает свойством обобщать явление и превращать в восприятии зрителя частное в общее с большей силой, чем любое другое искусство, некоторые «теоретики» приходят к неправильному выводу. Многое из того, говорят они, что доступно театральной сцене или книжной странице, противопоказано, запретно для экрана, ибо массовый эффект, сила обобщения, внушения и действенной наглядности кинематографа необычайно велики. Если, мол, показать отрицательное явление на экране, то оно немедленно обобщится до типического и таким образом может исказить действительность. А следовательно, спокойнее будет обойти эту опасность и показывать на экране комедию, изображающую лишь светлые стороны действительности.

Таким образом, вместо того чтобы сделать наступательный вывод и звать кинодраматургов к более глубокому изучению жизни, к более проникновенному идейному осмысливанию ее процессов, к неустанному повышению художественного мастерства, эти «теоретики» предлагают рассматривать экран как плацдарм, «рискованный» для большой комедии, а поставленную перед искусством задачу «огнем сатиры выжигать из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее» решать лишь с помощью литературы или в крайнем случае театра. Это означает отнять у самого массового из искусств самое острое, разящее оружие — смех в гоголевском понимании этого слова, «смех, который дан нам на то, чтобы поражать им все, позорящее высокую красоту человека».

За этой пассивной позицией скрывается, во-первых, опять то же неверие в идейно развитого и духовно выросшего советского зрителя, во-вторых, боязнь трудностей, в-третьих, воспоминание о детских травмах (неудачи и срывы в области комедийного и сатирического фильма, которые у нас были). А в целом эта позиция несет на себе следы «теории» бесконфликтности, которая размагничивала наше искусство, расслабляла сюжет и характеры, обесцвечивала язык и неизбежно приводила к тому, что жанры, в том числе и комедийный, стали хиреть, появился штамп, серость, фальшь — искажение жиз-

ненной правды в целом ряде наших картин.

Партия заостряет сегодня вопрос о том, что искусство должно огнем сатиры выжигать из жизни все то, что тормозит наше движение вперед.

«Правда» напоминала, что агентура империалистической реакции не щадит сил для того, чтобы найти внутри нашей страны пищу для своей разведки, воспользоваться малейшим ротозейством и беспечностью: «После разгрома и ликвидации остатков эксплуататорских классов в нашей стране международная буржуазия потеряла всякую опору внутри Советского Союза для своей борьбы против Советского государства. Однако она стремится использовать в своих целях пережитки капитализма в сознании советских людей — остатки частнособственнической психологии, пережитки буржуазной морали, преклонение отдельных людей перед буржуазной культурой Запада, проявление национализма и т. д.» («Правда» от 29 сентября 1952 г.).

Как же можно демобилизовывать сейчас киноискусство, отводя от цели, которую надо во что бы то ни стало поразить, самое острое, самое смертоносное оружие — сатиру? Разве можно, говоря о новых путях развития кинокомедии, отстранить на второй план смех, разящий врага и расчищающий путь новому?

Не надо бояться того, что экран способен с огромной силой обобщать, усиливать, типизировать. Надо только правильно понять сущность типического, не подходить к нему с арифметической меркой.

«Наши художники, литераторы, работники искусства,— говорит тов. Г. М. Маленков, — в своей творческой работе по созданию художественных образов должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным. Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности».

Поэтому, если художник с полной силой и глубиной вскроет социально-историческую сущность отрицательного явления, как чужеродного, враждебного, угрожающего нашему обществу, никто не скажет, что такое произведение — поклеп на нашу действительность.

«Сознательное преувеличение, — указывал тов. Г. М. Маленков,— заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее».

Сатирический элемент был животворным для многих наших кинокомедий. Вспомним хотя бы работы Я. Протазанова.

Даже в таком, казалось бы, далеком от задач обличения и бичевания пороков жанре, как музыкальная комедия, сатирическая идея наполняла силой и конфликт, и сюжет, и характеры, давала положительным героям возможность проявить себя в борьбе, в действии, в поступках.

У нас имеются такие замечательные образцы сатирической комедии, как фильм Г. Александрова «Волга-Волга». Образ Бывалова и по сей день звучит в полную силу.

Разве мы не встречаем Бывалова сегодня? Вот он подходит к своему кабинету с челом, отягощенным какой-то ответственной думой. За ним следует секретарша...

«Бывалов. Закройте дверь!

Секретарша (закрывает дверь). Граждане, товарищ Бывалов занят...

...Бывалов сидит за письменным столом Секретарша подает ему стакан чаю.

Бывалов. Телеграммы нет?

Секретарша. Еще нет.

Бывалов. Непонятно!

Секретарша. Я вас понимаю, Иван Иванович, для вас жизнь — это работа. Подумать только, человека такой стихийной трудоспособности...

Бывалов (помешивая ложечкой). Что, что, что вы говорите — стихийной?..

Секретарша. Я говорю, человека такой стихийной работоспособности...

В кабинет входят два молодых парня:

— Товарищ Бывалов, можно к вам?

Бывалов (раздраженно). Зоя Ивановна, в чем дело? Невозможно работать!

Секретарша. Товарищи, я вам русским языком говорю: товарищ Бывалов занят.

Секретарша закрывает за парнями дверь.

Бывалов. Так что, что вы говорите — трудоспособности?..»

Бывалов наслаждается подхалимажем, который щедро расточает Зоя Ивановна — она знает, чем угодить «начальнику».

Но Бывалов не только бездельник и самовлюбленный дурак — он еще и бракодел

и бюрократ. Он почитает себя великой личностью, неоцененной близорукими современниками, и изо всех сил пыжится, чтобы создать обстановку, приличествующую «высокому» начальству.

Бывалов кричит с балкона:

— Охапкин!

«Во дворе в пролетке спит дворник Охапкин.

На балконе стоит Бывалов.

Дворник (поднимаясь). Вот он — я.

Бывалов (кричит). Возьмите трубку.

Дворник. Зачем?

Бывалов. Я буду с вами говорить по телефону.

Дворник. А-а... Ха, пожалуйста, не жалко.

Дворник снимает трубку с висящего перед ним телефона.

Бывалов в кабинете вертит ручку телефонного аппарата.

Бывалов. Алло, гараж! Заложите кобылу... Кобылу заложи, говорю. (Из трубки слышится неясное бормотание.) Ах, черт! (Выбегает из кабинета на балкон, кричит.) Кобылу заложи, говорю!

Дворник (тоже кричит через улицу). А, кобылу?»

В борьбе с Бываловым, с его тупой косностью ярко вырисовывается жизнерадостный образ Стрелки.

В процессе этой борьбы Бывалов не раз попадает в смешные положения, но все осложняющие борьбу обстоятельства возникают легко и естественно, как типичные именно для данного образа.

Ненавистная Бывалову Стрелка везет свой самодеятельный коллектив на олимпиаду.

На пароходе хозяйничает Бывалов.

«Вы кто такая?» — спрашивает он Стрелку.

«Стрелка. Стрелка.

Бывалов. Клички здесь ни при чем. Ваша профессия?

Стрелка. Письмоносец.

Бывалов. Письмоносец? Так вот, пусть вас Наркомсвязь и везет. А я везу людей только моей системы».

Бывалов замечает повара из коллектива Стрелки:

— Вы кто такой?

«Повар. Я чтец-декламатор.

Бывалов. От какого учреждения вы декламируете?

Повар. Я не от учреждения декламирую. Я Маяковского декламирую.

Бывалов. Я спрашиваю, где вы работаете?

Повар. Повар я.

Бывалов. Пищевик?

Повар пугается.

Бывалов. Очистить палубу!»

Короткий диалог, но Бывалов раскрывается в столкновении, в типичном для него «деянии», и образ его обогащается еще одной гранью.

Действенность столкновения придает точность и характерность слову, остроту ситуации, лаконичность всей сцене.

Бывалов вырастает как собирательный образ, как тип, в котором сведены черты и бюрократа, и мелкого карьериста, и лодыря, и бракодела, и косного, самодовольного дурака.

Естественно и свободно обнаруживается самая сердцевина Бывалова в сцене, когда буксир снимает «Севрюгу» с мели.

«Капитан. Ловко мы сняли вашу галошу, товарищ начальник?

Лоцман. Ну, а как же парусник... а?

Бывалов. Парусник не в моей системе.

Лоцман. Но он ведь тоже советской системы.

Бывалов. Да, да... но с ним после».

Так, развивая образ в действии, автор добирается до сущности Бывалова. Автор не навязывает эту сущность зрителю — Бывалов сам разоблачает себя. И никакого разоблачительного монолога на несколько страниц! Коротенькое, деловое «после» — и Бывалов весь, со всем своим нутром, как на ладони. Для Бывалова в центре вселенной прежде всего он сам, а все остальное «после»... И ничего не надо разжевывать зрителю. Все ясно.

Типичность Бывалова вскрывается как сущность данного социально-исторического явления. Вот почему политическое острие этого сатирического образа ничуть не притупилось и сейчас, хотя со дня его рождения прошло пятнадцать лет. Такой дальнобойностью образа могут похвастаться немногие наши комедии.

И. Ильинский в статье в журнале «Театр» (№ 5, 1952) очень кстати вспоминает «Баню» В. Маяковского — произведение, появившееся на подмостках театра двадцать два года назад и поставленное на радио в 1952 году. И. Ильинский оценивает сегодняшнюю остроту и актуальность образа Победоносикова, героя «Бани», как

результат глубокого проникновения автора в реалистическую сущность образа. Пафос политического разоблачения, глубина и «сознательное преувеличение, заострение образа», характерное для творческой манеры В. Маяковского, наиболее полно раскрывшее и подчеркнувшее типичность Победоносикова, и обусловило живучесть образа, придало критике поэта беспощадную силу.

По очень точному определению Ильинского, Победоносиков, как тип, как определенное социально-историческое явление, дан Маяковским «исчерпывающе».

«Бюрократ у него, — пишет Ильинский,— не только бюрократ, он еще и хам, иждивенец у государства, яростный потребитель подхалимажа, самодовольный дурак, разложившийся человек».

Победоносиков видит свою персону изображенной на сцене и оценивает образ как нереальный:

«Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже!»

«Поверьте мне, я знаю это дело: отвратительная пьеса!.. В натуре нет этого; поверьте мне, нет, я лучше это знаю: я сам...» — вторит Победоносикову оскорбленный литератор из «Театрального разъезда».

«Это надо переделать, смягчить, споэтизировать, округлить», — гремит далее Победоносиков.

К ним присоединяются голоса из того же «Театрального разъезда»:

« — Должно быть бестия, пройдоха сочинитель, все изведал, все знает.

— Что он знает? черта он знает. И врет он, врет: все это, что ни написал он, все враки. И взятки не так берут, уж если пошло на то...»

Так, разделенные столетием, выступают в трогательном единстве герои Гоголя и Маяковского. Их объединяет боязнь попасть в «типы», нежелание быть на прицеле под огнем уничтожающего смеха, предстать без фиговых листков перед глазами народа во всем своем отвратительном ничтожестве.

Глубочайшее проникновение великих классиков комедии в сущность природы создаваемых ими неумирающих образов было обусловлено неустанным изучением жизни, идеалом прекрасного, политическим пафосом и высоким мастерством художественного отражения действительности.

Перед нашими художниками открыта увлекательнейшая книга жизни. Идеал прекрасного, бывший для передовых художников прошлого лишь мечтой, в наше время воплощен в реальность, которую художнику надо только уметь увидеть во всем многообразии ее проявления. Политическим пафосом охвачен весь наш многомиллионный народ и борющиеся за свои человеческие права угнетенные народы мира. Полнокровная творческая жизнь нашего народа, его борьба за человеческое счастье являются школой мастерства.

Партия, объединяющая всю титаническую энергию нашего народа, поднявшегося на строительство коммунизма, направляет внимание художника на главную цель и говорит, что «в своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом» (Г. М. Маленков).

А это значит, что партия призывает пламенно любить нашу Родину и ненавидеть ее врагов, в каких бы личинах они ни являлись.

Партия поднимает наше искусство на решение огромной задачи — раскрыть со всей идейной силой и художественным мастерством реальный процесс всенародной борьбы за коммунизм.

И основным рычагом в решении этой задачи были и будут слова товарища Сталина, обращенные к писателям:

— Пишите правду!

И. ВАЙСФЕЛЬД

СЦЕНАРИИ ГОРЬКОГО

(К выходу XVIII тома собрания сочинений)

В XVIII томе сочинений А. М. Горького напечатаны сценарии «Степан Разин», «Пропагандист»[1], «По пути на дно» и «Преступники».

Сценарии эти публиковались ранее в разных изданиях, но в собрание сочинений писателя включены впервые.

Самый факт публикации сценариев Горького наряду с его прозой, драмой, публицистикой, равно как и включение сценарных работ А. Толстого, В. Маяковского в издание их сочинений, свидетельствует о том, что кинодраматургия завоевала свое место в нашей литературе как один из ее полноправных жанров.

Взаимосвязь Горького и кино не ограничивается, разумеется, его сценарными работами. Влияние на художников советского кино всей творческой деятельности Горького — зачинателя социалистического реализма — неизмеримо велико. Драматургия, проза Горького — школа великого мастерства для сценаристов, режиссеров, актеров. Литературно-критические и теоретические работы писателя дороги и для киноискусства.

Экранизации произведений Горького — «Мать», «Детство», «В людях», «Мои университеты», «Дело Артамоновых» — явились ценным вкладом в художественную кинематографию.

Не могут быть забыты и выступления Горького, специально посвященные кино: статьи, заметки, беседы с киноработниками.

Сценарии дополняют его энциклопедически многообразное литературное наследство еще одной яркой чертой, характеризующей круг интересов писателя.

К сожалению, Горький не завершил свои сценарные замыслы, и ни один из них не увидел экрана. Но создание литературной основы фильма не было для него третьестепенной работой, на которую некоторые литераторы еще и сейчас посматривают свысока.

Об истинно художническом отношении великого писателя к сценарной работе свидетельствовал С. Эйзенштейн, вспоминая о том как Алексей Максимович читал небольшому числу кинематографистов эпизоды своего сценария о перевоспитании беспризорных — «Преступники». Во время чтения, пишет Эйзенштейн[1], «я обнаружил и самое трогательное, и самое величественное. Нам, молодым, нам, горевшим нетерпением и интересом, нам, глубоко восхищавшимся его творениями, великий мастер собирался впервые читать новое, вышедшее из-под его пера. И трепет ожидания еще больше, чем в нас, был... в нем. Он перебирал листки рукописи, чтобы начать читать их своим глухим, мерно гудящим голосом. Пальцы Горького, великого, признанного всем миром писателя, живого классика... дрожали. Эта дрожь волнения в момент расставания автора со своим произведением, в момент перехода его к миллионному зрителю и слушателю, которого представляли в эту минуту мы, эта дрожь — незабываемое свидетельство той глубокой ответственности за каждый свой

[1] В рукописи Горького не обозначено название этого сценария, оно дано по первому слову подлинника.

[1] С. Эйзенштейн, Величайшая творческая честность, газета «Кино», № 31, 1936 г.

творческий шаг, которой горит подлинно великий художник».

Горький не успел завершить свой труд над сценарием «Преступники», и зрители не увидели на экране произведения Алексея Максимовича. Но он успел сделать другое. Он передал молодым мастерам частицу своего горения, своего трепетного отношения к писательскому труду. То, что унесли в своем сердце после читки Горьким своего сценария Эйзенштейн, Александров и другие деятели кино, не могло быть забыто ими.

* * *

Сценарий «Пропагандист» был впервые опубликован Институтом мировой литературы имени Горького в журнале «Новый мир» в 1940 году, вторично — в 1941 году в сборнике «М. Горький, Пьесы и сценарии». Время написания сценария — середина двадцатых годов. Конкретные обстоятельства, вызвавшие написание сценария, оценки, какие он получил в свое время, причины, по каким автор отложил его окончание,— все эти вопросы не изучены. Более определенно можно говорить о связи этой работы с общелитературными планами писателя.

«Пропагандист», по мнению некоторых исследователей, нужно рассматривать как ответвление неосуществленного замысла писателя создать продолжение романа «Мать» — «Сын», героем которого должен был стать Павел Власов.

Цикл подготовительных работ к роману «Сын» составляют повести «Лето», «Мордовка», «Романтик», «Сашка». К ним примыкает сценарий «Пропагандист».

О внутренней взаимосвязи повестей «Лето», «Мордовка», «Романтик» и сценария «Пропагандист» говорят общая идейная направленность, жизненный материал, даже сходство в отдельных деталях.

Лесник Данило Яковлевич в «Лете» говорит: «А веселые люди — они нужны, мало их, праздничных-то людей, однако — родятся! Хороший народ пошел, ничего кроме не скажешь! А ежели земля способна такой народ рожать, значит — хорошая она, сильная, земля-то, так ли?»[1]

Другой герой повести высказывает мысли, особенно близкие Горькому: «Иду не торопясь и думаю: «Хорошо быть человеком на земле!»[2]

Такими мыслями, настроениями проникнут и сценарий «Пропагандист». Молодой рабочий Соколов в минуту опасности говорит: «Смотрите на жизнь веселее, и все будет хорошо!»

Любопытно, как этот мотив «веселой жизни» — в горьковском его понимании — находит впоследствии отражение в творчестве советских писателей и кинематографистов.

Вспомним, например, замечательный образ отца Бориса в «Школе» Гайдара. Он — большевик, один из первых, кто еще в канун февральской революции выступил против империалистической войны как глашатай мира. Когда царские жандармы схватывают его и обвиняют в дезертирстве, он перед смертью, не страшась ее, говорит сыну о том, что скоро наступит **веселая жизнь.** Следующий раздел книги, рассказывающий о том, как начал формироваться характер Бориса в огне революционной борьбы, Гайдар так и называет «Веселая жизнь», подразумевая под этим жизнелюбие, рожденное борьбой за правое дело.

Если присмотреться, скажем, к Максиму, герою картин «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», то в его оптимизме, презрении к смерти, озорстве, уничтожающих насмешках над врагами, грозящими всеми смертными карами, мы находим те же черты оптимизма Горького, «веселой жизни» его героев.

Уже по одному этому видно, какое место занимает явно недооцененный кинокритикой сценарий «Пропагандист» в творчестве Горького. Ближайшее ознакомление показывает, что замысел этого сценария обладает всеми чертами крупного произведения. Если бы работа над его образами и композицией была окончательно завершена и сценарий в свое время опубликован и поставлен, несомненно, он стал бы значительным явлением в истории советской кинодраматургии, киноискусства.

Сценарий состоит из шести частей, каждая из которых имеет свое название.

Первая часть намечена вчерне; она представляет собой эскиз будущего вступления в фильм. Название ее — «Пропагандист идет на работу»; содержание — прибытие на фабрику пропагандиста, профессионального революционера Лукина. (Необходимо отметить, что образ пропагандиста наименее разработан в сценарии.

---

[1] А. М. Горький, Соч., т. 8, стр. 428.
[2] Там же, стр. 429.

Нет портрета Лукина, его диалогов, не на всех стадиях развития сюжета обозначено его место. Поэтому название, данное сценарию, не вполне оправданно.)

Вторая часть — «Праздничный день в фабричном селе» — намечает сложную систему взаимоотношений героев, по-горьковски сочных, жизненных характеров. Вражеский лагерь представлен действующим, агрессивным, но несколько нервозным, чувствующим опасность для себя со стороны своего непримиримого антипода — рабочих. Мы видим лавочника Бармина, «кругленького, с ласковым лицом, прищуренными глазками». Часть рабочих «кланяется ему почтительно, но некоторые смотрят угрюмо, враждебно». Вера, дочь Бармина, девушка девятнадцати лет, которая «выламывается» из своей среды, подобно тому, как покидали давший трещину корабль старого мира и многие другие его представители, выведенные Горьким в разных произведениях. Вера ищет связи с революционной средой через учительницу Лидию. В финале Вера получает ранение во время революционного выступления рабочих, защищающих арестованных полицией товарищей.

Схваченный полицией рабочий Морозов успевает ей, раненой, по-товарищески пожать руку. Это — знак того, что свежий ветер нарастающей революционной бури ворвался даже в стан врагов, чтобы взломать его, что революция открывает возможность таким, как Вера, стать на путь новой жизни.

Среди людей вражеского лагеря табельщик Туркин — «маленький, тощий щеголь, с эспаньолкой... суетлив, ухаживает за Верой». Уничтожающее презрение — удел этого гнусного доносчика, лживого, стремящегося мелкими компромиссами, заискиванием прикрывать свое двоедушие.

Здесь же шпион Углов, вербующий впоследствии в полицейские агенты слабодушного сына кузнеца Сомова, и полицейский Медников.

В центре внимания писателя — рабочие. Рядом тонких характеристик, пантомимических деталей, типичных для сценариев немых фильмов, Горький дает представление о среде рабочих — и о тех, кто борется сознательно, и о тех, кто пока еще вне борьбы, но составляет резерв революционных сил, и о немногих отщепенцах, ставших агентами врага.

С большой любовью Горький обрисовывает образ сорокалетней женщины Анфисы, вдовы рабочего.

По многим признакам — это характер, напоминающий Ниловну из романа «Мать». Та же скромность, простота и то же величие духа, способность к самопожертвованию, к героизму. Морозов — сын ее — «Юноша лет 20. Скромный. Серьезное, задумчивое лицо». Повидимому, он должен был обладать чертами сходства с Павлом Власовым.

Отношение Анфисы к нему передает такое место сценария: «Комната Морозова. Он спит. Анфиса сидит у его койки, смотрит в лицо сына, тихонько гладит его руку, смотрит в окно, освещенное луною. Ее лицо очень грустно,— лицо матери, которая боится за сына».

Рядом с Морозовыми — Соколов — «веселый, сильный, ловкий парень лет 25», юноша, слесарь Петя, чернорабочий Петров, Лидия, учительница лет 30, ее ученица, сирота Соня, 15—16 лет — «бойкая, шаловливая, гибкая, точно кошка» (Лидия и Соня — активные участницы революционного движения) и пропагандист Лукин.

Задача второй части сценария—«Праздничный день в фабричном селе»—не только ввести в действие основных героев, наметить их отношения, но и показать, как в обстановке, которую фабричное начальство и полицейский аппарат хотели бы видеть безмятежной, идиллической, подспудно вскипают, назревают силы, расшатывающие устои, на которых покоится весь капиталистический порядок. Интересы рабочих, цель которых сплотиться, чтобы подготовить открытые выступления, сталкиваются со стремлением врагов терроризировать их, взорвать изнутри рабочие организации засылкой шпионов, провокаторов и т. д.

Насыщена содержанием и третья часть сценария — «Ночью». Правда, композиция ее не приведена в стройную систему, но развитие драматического конфликта, направление мысли Горького ясны.

Тщательно законспирированные провокаторы Углов и Сомов-младший предают Морозова, Лукина и других рабочих.

Соколов еще не подозревает Сомова-младшего в предательстве, но уже знает об Углове и следит, как тот тайком гримируется в своей комнате.

Соколов сообщает об увиденном Лидии и Морозову и получает от Морозова зада-

ние ехать в город, предупредить, чтобы Лукин не являлся, пока его не позовут.

Важное звено в цепи событий составляет поджог школы.

По наметке Горького, эпизод этот раскрывает черты нравственного облика Морозова и его друзей: они самоотверженно спасают школу от пожара.

Ярко написан, хотя до конца и не отделан, эпизод обыска у Лидии. Эпизод этот передает психологию коварного врага и спокойствие, уверенность Лидии, революционеров.

В этой части развивается и ряд других положений сценария. Туркин трусливым и подлым поведением во время пожара еще больше разоблачает себя. Вера окончательно отворачивается от Туркина.

«Крупно» выделена трагическая судьба спившегося Сомова-старшего, чистого человека, которого загубили тяжелые условия жизни.

В четвертой части — «В городе» — многие сюжетные линии сценария концентрируются на узловом событии: захвате полицией Лукина и освобождении его из тюрьмы. Несмотря на незаконченность эпизода, и в нем дает себя знать сила горьковского слова, передающего характеры, напряжение действия.

Часть начинается с ареста Лукина — его захватывает переодетый извозчиком Углов. Далее следуют отдельные кадры, образующие своеобразную «монтажную фразу» — рассказ о том, как революционеры готовят побег Лукина. Напряженное, в быстром темпе развитие действия не помешало Горькому мастерски ввести психологические детали, сделать важные смысловые ударения. Именно здесь Соколов произносит приведенную выше фразу о своем взгляде на жизнь и вот в каком контексте:

«Городской сад. На скамье сидят Анфиса с узелком в руках, Соня, Соколов,— скручивает маленький кусок бумаги в трубку, толщиною, не более спички, дает ее Соне.

— Попытайтесь, стрекоза, передать Морозову.

Анфиса, качая головой:

— Пропадете вы все...

Соколов: Смотрите на жизнь веселее, и все будет хорошо!»

Значение слов Соколова, разумеется, вырастает от того, что они сказаны в тяжелую для революционного подполья минуту, и поэтому особенно отчетливо выражают боевой дух рабочих.

Очень хороша также небольшая сцена, когда Анфиса встречает выпущенного полицией из тюрьмы молодого Сомова, не зная еще, что она разговаривает с отпетым предателем. Финал этой части — освобождение Лукина рабочими:

«Ночь. Фасад тюрьмы. В одном из окон мелькает огонек папиросы, пишет в воздухе:

«Все готово».

Поле за тюрьмою. Анфиса стоит неподвижно, смотрит в небо, шевелит губами, видимо — молится.

Раннее утро. На углу пустынной улицы человек десять маляров готовятся красить двухэтажный, видимо, нежилой дом. Ставят лестницы, тащат доски для лесов, работают не торопясь. Ими лениво командует бородатый человек, в фуражке, надвинутой на глаза, в белом переднике, обрызганном краской. Он смотрит на часы и вдоль улицы, прислушивается.

Едет карета с решетками в окнах, запряженная парой старых лошадей; на козлах маленький старичок-кучер, рядом с ним — солидный жандарм, шашка через плечо, револьвер у пояса.

Человек в переднике взмахивает рукою; маляры начинают работать быстрее; один из них бежит за угол; оттуда выезжает огромный воз сена; правит им человек, притворяющийся пьяным. Воз встал поперек улицы, преграждая дорогу появившейся карете. Маляры окружили воз, издеваются над пьяным, стаскивают его с воза.

Жандарм, сидя на козлах, волнуется, ругает пьяного, маляров; одни из них окружили карету, другие, якобы стараясь повернуть воз, выпрягли лошадь, толкают воз, направляя его на карету. Пред мордами ее лошадей падают лестницы, доски; лошади пятятся, но сзади под колеса кареты подброшены доски, в колеса сунуты малярные кисти. Человек в переднике бегает с ведром в руках, указывая жестами, что надо делать малярам.

Жандарм соскочил с козел,— человек в переднике надел на голову ему ведро, двое других схватили за руки. К ручке ведра привязана длинная веревка, ею связывают руки жандарма за спиной,— получается

очень смешная фигура. Револьвер жандарма вынули из кобуры. Жандарма кладут на землю. Стащили старика-кучера, сунули ему в рот клок сена, связали, положили к забору.

В то же время сзади кареты открывается дверца, выскакивает другой жандрам с револьвером в руке; человек в переднике бьет его по руке малярной кистью, револьвер выбит, тычет кистью в лицо, окрашивает его. Маляры хватают ослепленного жандарма, вяжут. Человек сорвал с себя передник, маляры окутывают им голову жандарма.

Из кареты выскакивает Лукин, человек в переднике хватает его за руку, срывает с себя бороду, это — Соколов. Смеясь, они оба прыгают через забор, исчезают.

Маляры опрокидывают воз сена к забору на связанных жандармов, разбегаются в разные стороны, сбрасывая с себя испачканные краской пиджаки и фуражки, вынимая из карманов и надевая другие фуражки, шляпы. Все быстро исчезли.

Три лошади дружно жуют сено; сено бурно шевелится, но это не пугает лошадей».

Начало пятой части — «Забастовка» — имеет пробелы: подготовка забастовки отмечена, но не разработана в сценарии; штрихами также обозначены и некоторые другие моменты, и это создает известную дробность композиции начала части.

Вторая половина части — суд и наказание революционными рабочими предателей Углова и Сомова-младшего — лаконична, строга, она хорошо обрисовывает атмосферу и пафос справедливой борьбы народа с отщепенцами-провокаторами.

В этом же эпизоде Горький показывает Анфису, она крестится и говорит:

— Господи, не дай одолеть врагам правды!

Ее, Анфисы, сыновья — рабочие, выполняя завет матери, уничтожают, сметают с лица земли тех, кто хочет «одолеть правду».

Шестая часть — «Через два дня» — заключительная. В ней показан разгром забастовки. Но этот разгром предвещает конечную победу рабочего класса.

Революционному отряду рабочих пришлось временно отступить.

«Двое жандармов ведут Соколова, веселого, как всегда. Толпа преграждает им дорогу. Вера кричит, указывая на Соколова:

— И этого взяли! Не стыдно вам?

Соколов остановился, удивленно смотрит на Веру, жандармы грубо толкают его, он упал, катится под ноги рабочих. Поняв его намерение, рабочие сгруживаются теснее вокруг жандармов, стискивая их так, чтоб они не могли действовать оружием.

В то же время толпа, расступаясь, открывает дорогу Соколову, он, согнувшись и на четвереньках, бежит к воротам дома, возбуждая сдержанный смех рабочих; они двигаются вместе с ним, прикрывая его. Анфиса, схватив Соколова за руку, увлекает его за собою во двор дома».

Прекрасна деталь в заключительных строках сценария: Анфиса **низко кланяется** арестованным рабочим; она видит в них борцов за правое, священное дело освобождения:

«Дом, где жил Морозов. У ворот стоит Анфиса, в окне лица Сони и Пети.

Ведут арестованных. Анфиса низко кланяется им. Соня высунулась из окна, кричит: — До свидания, милые!

Один из конвойных, ругаясь, прицеливается в нее, она исчезает.

Анфиса стоит у ворот, глядя вдаль. Подошел Бобров.

— Что, мать?

Бобров гладит ее плечо, она уклоняется от его ласки, глядя вдаль».

Финал замечательно завершает композицию всего сценария, мир которого соприкасается с миром, изображенным в романе «Мать» и в цикле подготовительных работ к роману «Сын».

Сценарий «Пропагандист» Горький писал в то время, когда советская кинодраматургия была в зачаточном состоянии, ее молодые мастера искали пути к наиболее полному воплощению жизни на экране, к созданию реалистических образов.

Вопросы, которые были неясны, трудны для Пудовкина и Зархи (они работали над сценарием и фильмом «Мать» примерно в это же время), Горький решал так, как мог это сделать только большой художник-реалист. «Пропагандист» ценен был прежде всего **реалистическим, правдивым, разносторонним изображением жизни,** ярким раскрытием типических характеров.

В кинопечати и на творческих дискуссиях в то время модны были утверждения о том, что завод, жилище рабочего и т. д.

это-де «нефотогенично», то есть невыразительно, неинтересно на экране, что кинематографистам надо искать более «эффектные» объекты для съемок. Горький своим сценарием показывал пути реалистического изображения жизни рабочего класса.

С одинаково глубоким, точным знанием Горький обрисовал в сценарии разные классы и прослойки общества. Самые разнообразные характеры проходят перед читателем, и они дают многогранное представление об изображаемой среде.

Другая важная черта «Пропагандиста»— широкий показ рабочих, их революционной борьбы, их наступательных действий. Но для Горького рабочие, революционеры не были абстракцией, условными фигурами, созданными книжным схоластическим воображением. Несмотря на неравноценность их разработки, все они жизненны, обрисованы выпукло, сочно, с конкретными запоминающимися чертами характера, словом, намечены так, что могли вдохновить режиссера и актеров на создание интересных, полнокровных кинематографических образов революционеров, большевиков.

Так Горький, работая над сценариями, уже в те годы вплотную подошел к разрешению проблемы правдивого изображения в образах кино лучших качеств, воспитанных в народе партией большевиков.

В то время, когда создавался «Пропагандист», сценарии еще не издавались, они не считались литературой, пренебрежение к языку почиталось иными сценаристами и кинокритиками чуть ли не доблестью, вытекающей из «специфики кино».

Горький-кинодраматург был внимателен к слову, мастерски использовал его для лепки образа, характеристики обстановки. Его отношение к языку сценария было и остается примером взыскательности к себе художника, знающего цену слова.

Ушла в прошлое эпоха немого кино, с которым был связан сценарий «Пропагандист». Но принципы кинодраматургии, намеченные здесь Горьким, не утратили своей жизненности, актуальности.

* * *

Мысль написать произведение о Степане Разине занимала Горького давно. Сохранившийся список книг на эту тему, составленный писателем, относится к 1909—1910 годам. Впоследствии Горький склоняется к тому, чтобы написать о Степане Разине не роман или повесть, а драму. В 1915 году Шаляпин принимал участие в съемке оперы «Псковитянка» (название фильма — «Дочь Пскова»). Горький видел кинокартину, давал советы Шаляпину и, повидимому, делился с участниками ее создания мыслями о постановке спектакля или фильма, посвященного Степану Разину. Подтверждением этого предположения служит злобный отклик черносотенной «Земщины»:

«Смеем, однако, надеяться, что если артист Шаляпин, увлекаясь художественной картиной, не понимает совращающего значения инсценирования Степана Разина, то вся администрация отнесется к подобной затее с должным вниманием, и не найдется ни одного города, где будет допущен подобный опыт разжигания зверских инстинктов толпы» [1].

Из этого выступления контрреволюционного листка видно, в какое смятение приводила врага сама идея создания фильма о Разине.

Удается Горькому написать задуманный сценарий лишь после Октябрьской революции — в 1921 году, во время тяжелой болезни.

Впервые напечатан сценарий в 1941 году в сборнике «Пьесы и сценарии».

Рукопись, хранящаяся в архиве А. М. Горького, занимает сорок пять страниц большого формата (речь идет о втором, расширенном варианте; первый состоит из двадцати двух страниц).

Полное название сценария, данное Горьким, — «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666—1668 годов».

В рукописи много подзаголовков — надписей, которые дают некоторое представление о плане сценария: «Черкасск, казацкий городок», «Московские скоморохи», «Корнило Яковлев», «Бояре с Москвы едут!», «Ссора», «Нападение на хутор», «Становище Разина», «Послы с Урала», «Пойман шпион московский!», «На Волге», «В Персии», «Персидская княжна», «Разин в Астрахани», «Бой», «Начало конца», «Конец Степана Разина».

Кинофирма, по договору с которой Горький писал сценарий, рассчитывала придать этой постановке рекламный, сенсационный привкус. Тяжелобольной Горький всеми силами отстаивал истину от посягательств ки-

---

[1] Цитирую по «Материалам к истории советского кино», опубликованным в № 8 журнала «Искусство кино» за 1936 год.

нопредпринимателей. А истина для него заключалась прежде всего в раскрытии движения Разина как движения народного.

Рисуя фигуру матери Степана Разина, писатель видит в ней олицетворение силы народа и показывает, что слова матери священны для сына, идущего на подвиг:

«Разин опускается на колени перед матерью, она крестит его, говорит:

— Бедных не обижай. Коли богу правда дорога — он тебе поможет. Правда — наша, правда — казацкая, помни! Правда — у свободного народа, у холопей нет правды, помни!

Разин прижимает руки ее к своему лицу и долго держит их так. Старуха строго смотрит в небо, шевеля губами, говорит:

— Ну, иди!

Разин кланяется в ноги ей, встает, встряхивая головой, смотрит на реку, там уже люди ждут, держа весла наготове...»

Непреклонность, внутренняя сила Разина во всем ее историческом своеобразии выразительно передана в эпизоде, когда ему становится ясен трагический исход борьбы. Степан рассказывает отшельнику о жизни своей:

«Может быть, есть бог, ты умрешь скоро, так вот, — выслушай меня и расскажи богу».

Старик выслушал рассказ и властно сказал:

«— Встань на колени, проси прощенья!

Разин отрицательно мотнул головой:

— Ни перед кем не вставал и перед тобой не встану. Я — не каяться пришел, а рассказать. Прощай. Скажи спасибо, что я тебе голову не срубил!»

Когда наступил час пыток, Разин презрительно говорит Фролке, проявившему малодушие:

«Молчи, баба! Разве это больно? Испытал счастье свободной жизни, — умей терпеть и несчастье, дурак!»

Теперь, когда нужно было проявить стойкость, снова с Разиным образ матери.

«Разин в тюрьме, прикованный цепью за шею и за руки к стене. Дремлет. Во тьме пред ним возникает светлое пятно, и Разин видит мать: она стоит на берегу реки с палкой в руке и смотрит вдаль».

Важное место занимает проходящая через весь сценарий фигура песенника деда Бориса, которого Горький называет «стержнем добрых чувств Разина». Этот образ также освещает народные истоки событий, изображенных Горьким.

Ограниченные размеры немого фильма (1800 метров) и отсутствие звучащего слова наложили свой отпечаток на сценарий. Но и сейчас он представляет значительный интерес. Позднее Горький не смог вернуться к сценарию, но дело, начало которому положил писатель в 1921 году, было продолжено в тридцатые годы. В 1939 году на экраны вышла звуковая кинокартина, поставленная по роману Чапыгина режиссерами О. Преображенской и И. Правовым. Фильм получил в основном положительную оценку печати. Однако свое полное разрешение тема движения Степана Разина может получить в наши дни с использованием последних достижений исторической науки и накопленного советским звуковым и цветным кино творческого опыта.

* * *

27 марта 1938 года в газете «Правда» был опубликован незаконченный сценарий Горького «По пути на дно».

«Правда» самим фактом этой публикации подняла роль сценария как одной из форм литературы. Многомиллионный читатель газеты увидел, что в сценарии, как и в пьесе, повести, романе, наша литература решает важные общественные вопросы, что к сценарию предъявляются те же идейные и художественные требования, как и ко всем другим разновидностям литературного творчества.

Автограф сценария представляет собой рукопись на пятнадцати страницах.

Обстоятельства, которые побудили Горького начать писать сценарий «По пути на дно», а затем помешали закончить работу, полностью еще не изучены. По свидетельству сценариста и критика О. Леонидова [1], долгое время работавшего консультантом сценарного отдела киностудии «Межрабпомфильм», Горький задумал писать сценарий «По пути на дно» под впечатлением фильма «Мать»: картина Пудовкина усилила интерес писателя к кино. В 1930 году эпизоды сценария были посланы Горьким в «Союзкино» и «Межрабпомфильм».

В своем письме курским красноармейцам Горький писал о героях пьесы «На дне»,

---

[1] О. Леонидов, Горький и советская кинематография, «Искусство кино» № 3, 1938 г.

что они оторвались от класса своего, им уже ничего не жалко. У этих людей есть сила социального протеста.

Сценарий, рассказывающий историю действующих лиц пьесы до того, как они попали «на дно», раскрывает этот процесс отрыва Луки, Сатина, Барона и других от своего класса.

Первый эпизод сценария посвящен Луке. Это — сельский староста, кровосос, ненавидимый мужиками. Он отказывается помочь крестьянам приобрести у помещика луга. Мало того, помещик заявляет ходокам, что староста сам купил у него эти луга.

«Мужики — поражены. Один из них, надев шапку, идет прочь, двое других — смущенно опустили головы, четвертый, простояв на коленях еще несколько секунд, поднимается медленно, пошатнулся. Юнкер, смеясь, бросает к его ногам монету, тот — не видит его, растерянно осматривая всех.

IV

Мужики возвращаются в деревню, обсуждая положение.

— Теперь староста выжмет кровь из нас.

Один из них говорит бедному:

— Ты скажи твоей жене, чтоб она упросила старосту перепродать луга нам, он ее послушает, она ему хозяйка.

Все трое смеются раздраженно. Четвертый смотрит на них, соображает, понял, бросается с кулаками. Его сбили с ног, ушли.

V

Полем идет мужик, рассуждая сам с собою, считает что-то на пальцах; остановился, смотрит вперед; у него лицо человека, переживающего тяжелую драму. Принял какое-то решение, быстро идет дальше.

VI

Ночь. Идет мужик с веревкой в руках, подходит к воротам старосты, прикрепляет веревку, сует голову в петлю. Это — своеобразный **обычай мести, принятый в племени мордвы: оскорбленный вешается на воротах оскорбителя».**

Луку арестовывают. Женщина помогает спастись арестованному из заключения. Она просит Луку не оставлять ее здесь: «Подумай — что со мной будет». «А — со мной что будет?» — отвечает тот.

Этой репликой Горький провожает Луку в путь.

«Пустынное поле. Идет странник с котомкой за плечами, с палкой в руке, у пояса — жестяной чайник и котелок...»

Далее следует фраза, которая перекликается с началом эпизода. В начале сценария странник-старик просит у Луки милостыню, тот отмахивается:

«— Ступай, ступай, много вас шляется, дармоедов!

— Смотри! **Все люди — странники на земле, все некрепко на месте сидят!»**

Староста прогоняет его, и странник уходит, грозя Луке.

И Горький так завершает портрет Луки в сценарии:

«...у пояса — жестяной чайник и котелок, он одет совершенно так же, как странник первой картины, но это — староста Лука».

Буржуазная эстетская критика всегда сознательно извращала образ Луки, пытаясь представить его воплощением истины и добродетели, а философию утешительства, сглаживания классовых противоречий как идеал, образец. У Горького эта трактовка Луки всегда вызывала протест. От режиссеров, ставивших «На дне», он требовал точной, верной трактовки «правдоискательства» Луки, разоблачения его подлинных истоков.

Сценарий «По пути на дно» тем и интересен, что он продолжает линию обнажения подлинных истоков классовых противоречий, срывания масок, прикрывающих язвы капитализма, — линию, которая характерна для пьесы «На дне». Своей пьесой, как и волнующими сценами, правдиво показывающими ужасы обнищания крестьянства в дореволюционной деревне и роль старосты, мучителя и истязателя бедноты, Горький камня на камне не оставляет от лживой экзотики, надуманной романтизации «философии» босячества (в частности, утешительства Луки), которую этой пьесе пытались искусственно навязать враждебная народу критика и эстетика.

В 1952 году на киностудии «Мосфильм» был снят фильм-спектакль «На дне», который документально воспроизводит известную постановку МХАТ. В этом спектакле, зафиксированном на пленке, дана верная трактовка образа Луки и пьесы в целом, учитывающая все пожелания Горького, в

том числе и те, которые выражены были в сценарии «По пути на дно».

Второй эпизод — «Сатин» — также представляет собой законченный сюжет.

Телеграфист Сатин, человек лет двадцати трех-двадцати пяти, мечтательный, неудовлетворенный жизнью, хочет спасти домохозяйку и ее дочь, девушку лет семнадцати-восемнадцати, хромую, на костыле, все имущество которых должно быть продано с аукциона, а сами они выброшены на улицу. Сатин решает итти в игорный дом. Здесь, в компании подозрительных людей, он встречает вороватого мещанина лет сорока — Костылева. Человек этот незаметно сбрасывает рукавом деньги Сатина на колени себе, потом ставит их, как свои. Проигравшийся Сатин в отчаянии вступает в сговор с вором, становится соучастником ограбления актера, которому повезло в игорном доме. Полученные таким образом деньги Сатин сначала передает домохозяйке, а затем при появлении полиции рвет их. Сатин в тюремной камере, его обучают шулерской игре в карты.

В отличие от Луки, кровососа и изверга, в Сатине Горький показывает хорошие задатки человека, которого калечит социальный строй, как искалечил домохозяйку и ее дочь... Во вступительном эпизоде Сатин «восторженно улыбаясь, как человек, который нашел истину», говорит:

«— Да, все — в человеке, все — для человека!»

Эти же слова заканчивают сюжет, посвященный Сатину. В тюрьме осколком стекла, на этот раз с усмешкой, он царапает на стене: «Все — в человеке, все — для человека!»

Эта мысль, этот второй «внутренний план» всего действия наполняет глубоким социальным смыслом картины городской жизни, воспроизведенные в сценарии.

И здесь Горький выступает не как бытописатель — как обличитель мира капиталистических отношений.

В третьем эпизоде сценария действуют Барон, Настя и выходящая из тюрьмы красивая девушка (Василиса), которая затем венчается с Костылевым в маленькой церкви, где мы видим и толстого скорняка Бубнова и полицейского Медведева. В этой же части — герои предыдущего эпизода: Сатин, которого в партии арестованных проводят по бульвару мимо Насти; тучный человек, ограбленный Сатиным; вороватый человечек, соучастник Сатина в ограблении.

Наиболее полно разработан образ Барона. Характер его в нескольких абзацах немого сценария обрисовывается ясно, точно.

«БАРОН, НАСТЯ

Лотерея-аллегри в пользу бедных в провинциальном городе. Зал с колоннами и хорами; киоски, дамы продают шампанское, фрукты, цветы. На эстраде дама, с которой Барон играл в крокет, неистово декламирует стихи, у нее — преувеличенные жесты бездарного человека. В одном из киосков продает шампанское толстая дама, одетая роскошно и безвкусно, сзади ее миловидная горничная, это — Настя «На дне», она убирает пустые бутылки, моет бокалы.

По залу ходит Барон, покупая в киосках разные вещи, он уже весь обвешан купленными вещами, к пуговицам его жилета, к лацканам фрака привешены детские игрушки, куклы, лошадки, паяцы, к галстуку он прицепил ручное зеркало, в одной руке — бильбоке, другою он раздает свои покупки дамам. Он делает это смешно и вообще ведет себя ребячливо, но — мило и забавляет людей. Даме, которая декламировала, он предлагает ручное зеркало, говоря:

— Вам, отражающей в себе души женщин всего мира!

Она спрашивает:

— Ты достал денег?

— Да, но они уже разлетелись, как птички.

Легким движением руки она отстраняет его, отходит.

У киоска двое: Барон и офицер-улан, очень картинный, в лаковых сапогах, сабля; фат; хорошо знает, что он красив. Его появление ослепляет Настю до того, что из рук ее выпал бокал, разбился. Толстая дама делает ей выговор. Барон шутит с дамой, пьет шампанское с нею; Барон — нетрезв, комичен, но не потерял сознания своего комизма, он даже играет на нем».

В Бароне, даме, офицере-улане Горький не видит ничего человеческого, это накипь, отравляющая души таких людей, как Настя. Даже фразеология Барона (кстати, чем-то напоминающая вымученный язык декадентствующей литературы) неестественна, чужда нормальному мышлению, нормальной речи народа («Вам, отражающей в себе души женщин всего мира...»).

Линия беспощадного сатирического обличения, намеченная в первых эпизодах, здесь развивается у Горького свободно, выразительно. Как всезнающий, всесильный судья жизни писатель произносит свой приговор.

* * *

Над сценарием «Преступники» Горький работал в 1931—1932 годах. Постановку сценария предполагалось поручить режиссеру А. Роому. Состоялось несколько встреч писателя и режиссера. В газете «Кино» (№ 44, 1932), посвященной сорокалетию литературно-общественной деятельности Горького, был помещен снимок: Алексей Максимович беседует с режиссером и статья А. Роома «Создадим фильму, достойную юбиляра и эпохи». Однако Горький не закончил сценария, и постановка кинокартины не была осуществлена.

Читателю известен вариант сценария «Преступники», опубликованный в 1941 году в упоминавшемся сборнике «Пьесы и сценарии». В XVIII томе напечатан более полный и точный вариант, включающий более верную редакцию финала, а также сцены, отсутствовавшие в первой публикации: «Через двадцать лет», «Еще через десять лет», «19—21-й год», «Бог и хлеб», «Голодный год», «Беспризорные», «Учителя», «Начало конца беспризорщины». Последняя сцена начинается обращением председателя комиссии ВЦИК по улучшению жизни детей в соответствии, как указывается в комментариях к XVIII тому собрания сочинений, с имеющимся в машинописной копии указанием Горького: «Начать запиской Ф. Э. Дзержинского».

Сценарий «Преступники» содержит следующие события: жизнь колонии для детей-преступников до революции; образование после Октябрьской революции Николо-Угрешской колонии для беспризорных; история Болшевской коммуны ОГПУ. Примерно около трети сценария рассказывает, как старый строй, тупая машина реакционнейшей муштры и истязания, уродовал в царских колониях и без того уже искалеченные души детей.

В остальных эпизодах сценарий повествует о том, как советская власть перевоспитывает беспризорников, открывает перед ними путь плодотворного труда на благо общества, путь честной и чистой жизни.

Публицистические выступления Горького, очерки, письма, относящиеся к двадцатым и тридцатым годам, показывают, как глубоко волновала Алексея Максимовича проблема воспитания детей и перевоспитания беспризорников.

Педагогические принципы Макаренко захватывали Горького. В письме к Макаренко, в ряде речей, бесед он высказывал свое восхищение громадной работой, проделанной органами советской власти по ликвидации детской беспризорности и безнадзорности.

Горький привлекал разнообразные средства искусства и литературы для пропаганды этих достижений и педагогической системы Макаренко.

Сопоставления показывают, что сценарий «Преступники» явился в известном смысле продолжением очерков «По Союзу Советов». Имеются указания на прямые совпадения в тексте очерков и сценария: так, о втором очерке «По Союзу Советов» в сборнике «Горьковские чтения» сообщается[1]:

«Этот очерк был написан Горьким в 1929 году. А спустя два года, работая над сценарием «Преступники», Горький многие сцены и образы очерка (иногда даже текстуально) использует для своего сценария. Так, например, в части сценария, названной «История Болшевской коммуны», отразились многие черты нескольких трудовых коммун, уже ранее запечатленных Горьким в очерке. В части под названием «Начали работать» четырнадцатый кадр совпадает с тем местом очерка, в котором Горький рассказывает о жизни ребят в Звенигороде. Совпадает с очерковой зарисовкой портрет Ивана Смирнова и образ героя первой части сценария (в котором изображена детская колония царского времени) Смирнова, и в известной степени образ второго героя сценария Арапа с героем очерка Борисом Зубовым».

Близость сценария к очерку «По Союзу Советов» вновь напоминает, что в кинодраматургии Горький решал коренные вопросы, волновавшие его как писателя.

Многие важные эпизоды сценария, характеризующие перелом к лучшему в колониях, деятельность воспитателей, пафос труда, были лишь намечены Горьким. Не-

---

[1] «Горьковские чтения», АН СССР, 1951, стр. 280.

которые строки сценария сохранили форму дневниковой записи:

«Несколько картин строительства Болшевской колонии. Показать вербовку новых членов старыми и количественный рост колонистов...»

«Картины оборудования деревообделочного, трикотажного и обувного цехов...»

«Показать Николо-Угрешу в его современном виде. Затем—так же Болшево. Дать цифры производства».

На основании этих заметок и материалов Алексей Максимович предполагал разработать картины жизни, насыщенные острой непримиримой борьбой нового со старым, отживающим, показывающие формирование характера, рост, воспитание в труде нового человека. Но к решению этой задачи он приступить не смог.

* * *

Наиболее крупные сценарные работы Горького — «Степан Разин», «Пропагандист», «По пути на дно», «Преступники»— охватывают разные эпохи, включая богатое жизненное содержание, не похожие друг на друга события.

Эти работы, пусть даже незавершенные, представляют огромную ценность, как материалы к биографии великого писателя, как свидетельство широты его разносторонней деятельности, носящие отпечаток его раздумий и творческих поисков.

Это были замыслы крупных, отмеченных широтой горьковского масштаба, произведений, поучительных глубиной разработки народных характеров и исторических конфликтов, проникнутых идеей неизбежности победы нового, передового, истинно человеческого над всеми силами старого мира.

Великий знаток жизни, Горький был непримиримым врагом натуралистической безликости, бескрылого сочинительства. В статье «По поводу одной полемики» он писал: «Факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим».

Коренное, типическое и изображал Горький в сценариях (как и в прозе и драме), укрупняя, обобщая те явления и факты действительности, которые с наибольшей яркостью, силой передают ее ведущие тенденции.

Важные документы истории советской кинодраматургии и киноискусства, сценарии Горького должны быть всесторонне, глубоко изучены в органической связи со всем литературным наследством писателя.

Вот почему надо приветствовать инициативу Института мировой литературы имени Горького, включившего сценарии в собрание сочинений писателя: слово Горького через десятилетия доносит до нас его замыслы, и он таким образом соприкасается с художниками современного кино непосредственно, «как живой с живыми говоря...»

Е. СМИРНОВА

ОБРАЗ НАРОДА В ФИЛЬМАХ О ВЕЛИКИХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРАХ

В послевоенные годы советская кинематография создала не мало фильмов, посвященных выдающимся деятелям науки и культуры. Это фильмы о великих русских ученых — «Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Жуковский», «Александр Попов»; путешественниках—«Миклуха Маклай», «Пржевальский»; композиторах—«Мусоргский», «Глинка», «Композитор Глинка». В них воссозданы образы замечательных людей нашей Родины, показано их верное служение народу.

Мы вправе говорить о сложившемся методе и о накопленном значительном идейном и художественном опыте в постановке историко-биографических фильмов. В основе всех этих фильмов лежит плодотворное использование высказываний В. И. Ленина и И. В. Сталина о роли личности в истории, об историческом творчестве народа, их оценки отдельных эпох прошлого нашей Родины, помогающие художникам правильно осмысливать изображаемые события и глубже понимать смысл жизненного подвига великих людей.

Только в свете исторического творчества народных масс можно постичь истинное величие деятельности выдающейся исторической личности.

Товарищ Сталин писал:

«Не герои создают народ, а народ создает героев и двигает вперед историю. Герои, выдающиеся личности могут играть серьезную роль в жизни общества лишь постольку, поскольку они сумеют правильно понять условия развития общества, понять, — как их изменить к лучшему. Герои, выдающиеся личности могут попасть в положение смешных и никому не нужных неудачников, если они не сумеют правильно понять условий развития общества и начнут переть против исторических потребностей общества, возомнив себя «делателями» истории».

Гениальное сталинское определение роли личности в истории помогает авторам биографических фильмов правильно ориентироваться в материале, находить существенные стороны в деятельности героя, показывать его глубокую связь с народом. Именно в выполнении своего долга перед народом, в служении его интересам великий человек полностью раскрывает свой талант, в любви к народу находит вдохновение для творчества. Это положение общее для всех советских историко-биографических фильмов. Малейшее отступление от этой идеи приводит к срывам и ошибкам.

Замечательное определение тов. Г. М. Маленковым проблемы типического, как проблемы политической, имеет отношение к художественным произведениям не только на современные, но и на исторические темы, к фильмам о жизни и деятельности великих ученых, полководцев, писателей и композиторов прошлого. При отборе фактов биографии героя, отдельных событий и явлений художник должен исходить из самых существенных, типических сторон изображаемой эпохи, связанных с жизнью и борьбой народа, из закономерностей исторического развития.

Народ бессмертен, народ в прошлом и народ в настоящем — это одна, вечно живая и развивающаяся общественная жизнь. Правдиво показывая деяния народа в прошлом, советские художники вместе с этим освещают какие-то стороны сугубо актуальных политических проблем настоящего, выдвинутых современной действительностью.

Рядом с образом выдающейся личности в

советских историко-биографических фильмах неизменно создается и образ народа, вдохновляющего героя на подвиг и творчество. От того, насколько правильно и правдиво раскрыт образ народа, во многом зависит правдивость и типичность образа героя.

В показе нераздельной связи героя с народом выражается правдивость, идейность и народность советских биографических фильмов как произведений социалистического реализма, в корне отличающихся этим самым от историко-биографических фильмов буржуазного кино.

Буржуазные художники, выражая стремления эксплуататорского и паразитического класса, заинтересованы в показе общественной изолированности выдающегося человека, в противопоставлении его народу, представленного темной и слепой толпой, не понимающей одаренного человека, враждебной ему. Действие в буржуазных биографических кинофильмах замыкается рамками частной жизни героя, любовными перипетиями, мелкими и ничтожными подробностями быта, принижающими героя до уровня обывателя и мещанина. Развенчивая героя, отделяя его от народа, такие фильмы стремятся представить историю как царство случайности и стихийности, в котором господствуют рок и судьба.

Страх перед народом, тревога за судьбы капиталистического строя, от которого зависит благополучие буржуазных художников, заставляет их искажать историческую истину. Этим объясняется то, что тема единства героя и народа является чуждой буржуазному кино.

Только советским художникам под силу создание подлинно правдивого образа героя, любящего свой народ и тесно связанного с ним.

Как же решается тема единства героя и народа в кинопроизведениях о великих русских композиторах?

Обаятельный, полный лиричности образ Глинки был создан в фильме Л. Арнштама. Однако фильм этот все же не донес до зрителей всей многогранности, всей цельности и самобытности гения Глинки, не показал его широкой музыкальной деятельности, познакомив преимущественно с его лирическими произведениями. Не показана живая связь Глинки с народом, не выявлен по-настоящему патриотизм композитора, что составляло пафос его музыкального творчества. Кульминацией драматургии фильма явилось создание и исполнение романса «Я помню чудное мгновенье».

Как ни замечателен этот романс, однако не лирика определяет музыкальный гений Глинки, а его народно-героическая опера «Иван Сусанин», для которой в фильме Л. Арнштама не нашлось достаточного места.

Правда, в фильме делается попытка воспроизвести отдельные страницы общественной жизни тех лет. Но сделано это недостаточно убедительно.

Образ народа, вдохновлявшего Глинку, остался нерешенным. Отдельные массовые сцены не меняют дела, ибо они иллюстративны, не связаны с основной темой.

Показав, как Глинка, будучи еще мальчиком, встречается с партизанами Отечественной войны 1812 года, наивно было приурочивать к этой встрече дату рождения образов «Ивана Сусанина». Появление первой в России национальной героико-эпической оперы, вводившей на сцену императорского театра мужика, оперы, в которой была выражена зрелость великого композитора и все его жизненные устремления, нельзя, конечно, связывать с впечатлениями раннего детства Глинки.

Несмотря на отдельные вставные сцены, показывающие противоречия николаевского времени, Глинка оказался оторванным и от эпохи и от народа.

Авторам фильма не удалось показать единый и яркий образ народа, раскрыть глубокую связь Глинки с прогрессивными идеями своего времени, отражающими стремления и чаяния широких масс.

Новое слово в создании музыкального историко-биографического фильма сказал «Мусоргский».

Г. Рошаль запечатлел в этом произведении свои многолетние творческие замыслы. Еще на заре звукового кино он создал фильм «Петербургская ночь» по мотивам произведений Достоевского, рассказав об одаренном русском крепостном композиторе, которому не удалось в условиях того времени вырваться к большому творчеству. Забитый невзгодами, нуждой, герой влачит жалкую жизнь в чужом и враждебном для бедных людей Петербурге. Эта мелодраматическая в стиле Достоевского история об униженных и оскорбленных все же затрагивала очень важную тему, которая во многом обогатила фильм, хотя и не развернулась во всей своей значительности. В финале герой узнает о том, что его песни, ко-

торые он обработал по народным мотивам и которые не были признаны дворянской интеллигенцией, стали знаменем для борцов за народную свободу. Композитор слышит свою песню в устах идущих на каторгу революционеров. И эта радость ощущения своей духовной связи с народными чаяниями искупает все страдания и унижения непризнанного «светом» композитора.

К сожалению, эта значительная и жизненная мысль, составляющая ценность фильма, проходит приглушенно, вторым планом, и раскрывается по существу лишь в финале.

В «Мусоргском» Г. Рошаль дает более глубокую и более верную трактовку темы, поставив задачей создать образ великого композитора и образ народа, вдохновившего его на творчество. Тема эта решается здесь не на вымышленном, как было в фильме «Петербургская ночь», а на конкретно-историческом материале, через образ великого русского композитора Модеста Мусоргского, глубоко связанного с русским народом, его судьбой, его национальной культурой.

Образ Мусоргского в исполнении актера А. Борисова получился живым, убедительным, ярким именно потому, что в фильме рядом с композитором присутствует образ русского народа.

Для народа живет и творит Мусоргский, в нем он черпает силу своей музыки. Горячая любовь к задавленному крепостничеством русскому крестьянству, сочувствие его тяжелой, бесправной доле, протест против рабства, сковывающего живые силы народа,— все это запечатлел в своей музыке Мусоргский, и об этом ярко рассказывает фильм.

Борисов дает глубокое представление о постоянном творческом горении великого композитора, о его страстном желании рассказать своей музыкой о страданиях народа.

Точно и выразительно фильм показывает, как под влиянием встреч с народом рождались замыслы композитора, как они выливались в замечательную музыку оперы «Борис Годунов», ставшей кульминацией фильма. В величественной сцене «Под Кромами» действие вынесено на простор натуры, разрывая условность театральной сцены. Музыка оперы своей патетикой выражает могущество русских людей, поднявших знамя восстания.

На экране встает образ вдохновлявшего композитора свободолюбивого, сильного в своем протесте, страшного в своем гневе русского народа.

Режиссер сумел с предельной убедительностью раскрыть главные моменты творчества Мусоргского, показать всю глубину и самобытную красоту его могучей музыки, выразить в образе композитора патриотические, национальные черты, сливающиеся в одном порыве музыкального творчества, посвященного народу.

В этом глубокая реалистическая правда фильма «Мусоргский», это и есть новое слово в создании историко-биографических фильмов.

Однако в фильме есть и свои слабые стороны. Создавая образ народа, слитый с музыкальным творчеством Мусоргского, режиссер все же не преодолел некоторой односторонности, с давних пор установившейся в историко-биографических фильмах. Речь идет о том, что, обращаясь к прошлому России, художники обычно показывали только горе и бедствия народа, его несчастья, возбуждая чувство жалости к бедным страдальцам.

Ни один фильм такого рода не обходился без мелодраматических сцен избиения злыми помещиками детей, надругательств над женщинами, издевательств над крепостными крестьянами. Эти сцены были в «Петербургской ночи», порождая мотив крестьянского стона и печали в песнях композитора. Избивали казачка в фильме «Тарас Шевченко». Избивают маленького поводыря слепых в «Мусоргском» и т. д.

Но не было в таких фильмах сцен, которые вызывали бы преклонение перед народом-творцом, уважение к народу-великану, каким был всегда наш русский народ. Он славен в своем прошлом не только страданиями и терпением, но и своим гордым чувством человеческого достоинства и душевным богатством. Он славен своим умом, одаренностью, талантом, своей могучей национальной культурой.

Вот эта величественная душа нашего народа еще не показана в исторических и историко-биографических фильмах, не показан народ-богатырь, рядом с которым все его угнетатели, все царедворцы и крепостники выглядят пигмеями.

Не добились этого и авторы замечательного произведения о Мусоргском. А насколько бы выиграл образ автора «Бориса Годунова», если бы в фильме композитор не только сочувствовал своему народу, «восставшему и подавленному», но и выразил бы свое восторженное восхищение этим народом — восхищение, которое в жизни выра-

жали и сам Мусоргский, и Пушкин, и Тургенев, и Гоголь, и Глинка.

Г. Александров со своими соавторами по фильму «Композитор Глинка» пошли по иному пути. Они попытались преодолеть сложившиеся штампы в показе образа русского народа, представить его в новом свете. Многое им удалось.

Основой творческих исканий авторов была мысль, выраженная словами А. М. Горького: «Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок».

Не чувство жалости и сострадания должен был вызвать образ народа, а восторг перед могуществом его созидательных сил, поклонение его таланту. Такой образ народа авторы увидели в творчестве Глинки и таким донесли до зрителей в своем фильме.

Поэтому значительно вырос и образ самого Глинки, обретая новые жизненные и яркие черты по сравнению даже с Мусоргским—наиболее удачным экранным образом деятеля русской музыкальной культуры. Это не тот талантливый, но несчастный, затравленный великосветским обществом композитор, каким он был изображен в фильме Л. Арнштама, а Глинка радостный, сверкающий силой своего творческого гения, полный веры в народ, в светлое будущее России, полный оптимизма, жизнерадостности и благородного вдохновения.

Заслуга авторов фильма «Композитор Глинка» заключается прежде всего в продуманном отборе фактов, в правильном принципе типизации исторического и биографического материала, в подчинении этого материала теме народа, красной нитью проходящей через все музыкальное творчество Глинки.

Образ народа создается всем художественным строем произведения. Народ — основная ведущая тема фильма, организующая его композицию и изобразительное решение. Образ народа неотделим от образа Глинки, ведомого своей горячей любовью к России по непроторенным путям национальной музыки.

Авторы проделали кропотливую исследовательскую работу, изучая биографические материалы, документы эпохи. Но авторы не слепо следуют за историей и историческими фактами, а типизируют и обобщают эти факты, отбирая основное и существенное, чтобы показать, как гений Глинки сумел отразить душу народа.

Это и донесли до нас авторы фильма, это и стало пафосом их творчества. Отсюда рождается оригинальная форма их произведения, его новизна и занимательность.

Своеобразная драматургия фильма одновременно отражает и развитие музыкального гения Глинки, и его проникновение в идеи своего времени, и его отношение к народу.

Глинка дан на широком фоне эпохи, в многочисленных связях с лучшими людьми своего времени, в кругу волнующих вопросов жизни.

А. М. Горький писал:

«В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир...

Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка».

В этом широком аспекте развития русской общественной мысли, изумительной силы народа, творческой дружбы двух гениев национальной культуры Пушкина и Глинки раскрывается содержание фильма. Он показывает глубокие связи музыки Глинки с духовной жизнью народа, с развитием русской культуры, с творчеством Пушкина, выразившего душу эпохи.

Широкое освещение в фильме дано словам Глинки: «Музыку создает народ, а мы, композиторы, лишь ее аранжируем».

Раскрывая характер произведений Глинки, фильм воссоздает в его музыкальных образах, в яркой галлерее народных типов и характеров возвышенный образ народа как главной силы исторического развития, показывает красоту народа, его неисчерпаемые духовные силы. Рядом с ярким изображением народа у зрителя создается наиболее полное представление о творчестве Глинки, о глубоко национальном характере его музыки, насыщенной богатым и разнообразным содержанием.

Выявляя живые связи народа и творчества Глинки, фильм очень интересно показывает, как зарождались и оформлялись музыкальные замыслы композитора, как переплетались в едином процессе творчества реальность и вымысел, воссоздающие правду о жизни народа.

Фильм охватывает довольно большой период творческой жизни композитора — 27 лет упорного труда. Но акцент сделан на двух этапах: создание опер «Иван Су-

санин» и «Руслан и Людмила», сосредоточивших в себе два могучих творческих порыва композитора к осуществлению его заветной мечты воплотить в музыке образ русского народа.

Второй этап логически продолжает первый. В «Иване Сусанине» дан образ народа-патриота, умного, богатого молодецкой силой, смелого и сильного. В «Руслане и Людмиле» показаны богатства музыкального и хореографического творчества русского народа, полного великодушия и уважения к различным народам и их культуре, ведущего за собой братские нации, населявшие Россию.

Обобщенный образ народа появляется с первых же кадров, он запечатлен в экспозиции, представившей картину наводнения в Петербурге. Разгулу могучей стихии, разрушающей мосты и затопляющей широкие улицы Петрограда, противопоставлены сильные и бесстрашные русские гребцы, спасающие людей от несчастья.

— Прекрасен народ наш, особливо в беде,— говорит Пушкин Глинке.

В этой картине как бы обозначены истоки творчества Глинки.

Это народ, не унывающий в беде.

Это Пушкин, полный гордости за свой народ.

Это живущая в народе память об Отечественной войне 1812 года, всегда волновавшей Глинку. С каким восхищением и уважением смотрит композитор на молодого лодочника, грудь которого украшена наградой за героизм, проявленный в партизанской борьбе против наполеоновского нашествия.

Реалистические образы экспозиции служат своеобразной метафорой, в которой скрыт глубокий, обобщающий главную идею фильма смысл. От экспозиции расходятся основные сюжетные линии фильма.

Фильм последовательно прослеживает, как рождаются замыслы Глинки, которые затем будут претворены в музыкальные образы первой русской народно-героической оперы «Иван Сусанин».

Мы как бы присутствуем при тайном процессе творчества, созерцая глубоко спрятанную внутреннюю жизнь великого композитора и постигая, как его любовь к России, его преклонение перед духовным величием русского народа выливаются в чудесные гармонические музыкальные звуки.

Причудливое и, на первый взгляд, случайное переплетение событий на самом деле неразрывно связано воедино развитием музыкальной мысли Глинки. В этом заключена композиционная, драматургическая стройность фильма.

Первый концерт русской музыки, где показано, с каким пренебрежением относятся к русским музыкантам представители высшего общества, встреча Глинки со своими единомышленниками Пушкиным и Грибоедовым, пребывание Глинки в Италии, возвращение в Россию — все это является вступлением к той могучей музыке, в которой будет запечатлен образ народа и выражена любовь к нему гениального композитора.

Основными звеньями этой цепи событий являются эпизоды возвращения композитора на родину и его встречи с народом. Они оригинальны, внушительны, впечатляющи и предельно ясно выражают намерение авторов показать, что жизнь народа и составляет содержание музыкальных образов Глинки.

Режиссер в удачно найденных зрительных контрастах наглядно и убедительно расшифровывает музыкальные замыслы Глинки. Вот рядом с ярким красочным итальянским пейзажем возникает поэтическое видение русской зимы, занесенного снегом леса, сопровождаемое рождающейся мелодией будущей арии Ивана Сусанина. В контрасте с этой жгучей тоской композитора по родине возникает тема радости его возвращения, так же раскрытая в зрительных образах. Под звуки замечательной «Попутной песни» Глинки итальянское голубое безоблачное небо, ярко очерченные силуэты гор и далекие линии синего моря сменяются пейзажами родной страны, широкими просторами русских полей, окруженной зелеными дубравами тихой зеркальной речкой, по которой еле движется лодка с поющими крестьянками. Тема России, русского народа последовательно развивается все сильнее и напряженнее. Органично и неразрывно возникает массовая сцена передвижения церкви. Глинка видит свой народ, о котором он так тосковал на чужбине, народ радостный, торжествующий, могучий, глубоко ощущающий свою могучую силу.

Эта сцена построена оригинально, продуманно, в едином ритме коллективного действия. Режиссер не скупится на реальные подробности, воссоздавая картину широкого народного труда. Здесь и крестьяне, могучие и сильные, с радостными, одухотворенными лицами. Здесь и талантливый выдумщик кузнец Петров, георгиевский кавалер Оте-

чественной войны 1812 года. Здесь и мастер литейного дела, изобретатель паровоза Черепанов, вспоминающий слова Ломоносова: «Восстани и ходи, Россия! Отрази свои сомнения и страхи! И надеждой исполнена, красуйся, ликуй, возвышайся!..»

Песня крестьян, церковный хор, звон колоколов и шум работы — все это сливается в единую и сильную гармонию.

Действие происходит на фоне прекрасного русского пейзажа: спокойные и плавные линии горизонта, далеко простирающаяся равнина, широкое открытое небо с красивыми очертаниями облаков...

Казалось бы, что Глинка только созерцает всю эту грандиозную картину народного труда, слаженности. Но за этой кажущейся пассивностью композитора скрыта огромная внутренняя взволнованность всем увиденным и услышанным, скрыто зарождение гениальной музыки «Славься».

Удивленный и вдохновленный величием открывшейся перед ним картины, Глинка все больше проникается пафосом зреющего в его душе образа народа.

Прослеживая постепенное оформление оперы, становясь как бы соучастниками творчества композитора, проникая в глубину его замысла, мы испытываем все возрастающий интерес к ее судьбе. Ведь успех оперы будет означать победу Глинки и над самим собой, и над рутинерством в музыке, и над недоверием со стороны правящих кругов к «доморощенным» талантам — победу народности в русской музыке.

Каждая сцена, раскрывающая борьбу за оперу, воспринимается как очередной этап общей борьбы за самобытную отечественную музыкальную культуру, за выражение в музыке образа русского народа. Так, в сцене репетиции «Славься» показано уменье композитора страстным и волевым напряжением зажечь исполнителей, увлечь их своим замыслом возвеличить русский народ. В этой же сцене каноническая итальянская опера, завладевшая императорскими театрами, полемически противопоставлена музыке русской оперы, покоряющей всех могучей силой народного ликования.

Замечательно показано, как на премьере «Ивана Сусанина» засверкало всеми своими красками это патриотическое произведение, впервые в истории мирового искусства воспевшее великий русский народ.

В последующих эпизодах фильм повествует о создании второй, не менее значительной по содержанию и форме оперы Глинки «Руслан и Людмила». В кругу близких друзей Пушкин читает новое стихотворение: «Я памятник воздвиг себе нерукотворный». Философски мудрое и прекрасное пушкинское произведение подсказывает Глинке новый замысел.

Далее следует нарастание борьбы за новую оперу, логически продолжающую мысли композитора о русском народе и его духовном богатстве.

Глубоко и верно показана в фильме творческая работа композитора, возникновение отдельных мелодий, арий, постепенно складывающихся в единое целое. Это не просто фиксация различных этапов творческого процесса. Это борьба за новую музыку, борьба за Пушкина, за прогрессивное мировоззрение, борьба за отражение в искусстве духовной жизни народа.

Отмечая отдельные моменты создания оперы, фильм ярко выражает творческую радость, которую переживает композитор в своем служении народу.

Как в первой половине фильма кульминацией развития действия был эпизод народного труда, так во второй половине фильма подобной кульминацией является эпизод ярмарки, где населявшие Россию народы — русские, украинцы, цыгане, грузины, узбеки, татары демонстрируют богатство своей музыки, своих песен и танцев. В этом красочном празднике, в народной радости и веселье ощущается та же могучая народная сила, которая подняла на героический подвиг Ивана Сусанина.

Здесь в фильме появляются новые мотивы в обрисовке живого образа русского народа: жизнерадостность, оптимизм, великодушие, уважение к другим народам. В светлом и благородном народном облике чувствуется большая моральная и духовная сила, вера в свой завтрашний день.

Постепенно режиссер подводит нас к появлению самой оперы. И когда она раскрывается во всем своем блеске на сцене, мы к ней подготовлены: нам знакомы источники ее мелодий, мы знаем всю напряженную борьбу композитора за осуществление своего замысла.

Многостороннему и глубокому раскрытию образа Глинки способствует превосходная игра Б. Смирнова, создавшего образ композитора, одержимого единой страстью, единой идеей быть рядом со своим народом, верно служить ему своей музыкой.

Большая удача фильма — показ дружбы двух великих людей эпохи, Пушкина и Глин-

ки. Пушкин в исполнении актера А. Дурасова обрисован как учитель Глинки, вдохновивший его на великие творческие замыслы, посвященные народу.

С огромной радостью слушает Глинка пушкинские слова, так отвечающие его сердцу: «Надо, чтобы на сцену, наконец, вышел простой человек — мужик. В ком же, как не в них, вся наша сила, вся наша надежда на будущее!..»

Образы народа и двух его великих сынов — Пушкина и Глинки — даны фильмом в единстве.

Обращаясь к Глинке, Пушкин говорит о могучей силе русского народа:

«Россия вошла в Европу, как спущенный корабль—при стуке топора и при громе пушек. Наша, без сомнения, счастливая судьба во всех отношениях есть какая-то необыкновенность, скорость: мы зреем не веками, а десятилетиями... А в твоем лице, Глинушка, русская музыка шагнула на целое столетие!»

Всем своим художественным строем фильм подтверждает правильность этих слов, в которых выражен глубокий смысл большой эпохи истории нашей Родины.

В заключительной сцене фильма дается новая встреча Глинки со своим народом. Герои Севастополя проходят под звуки торжественного гимна «Славься», ставшего гимном русской славы, гимном радости великого композитора, признанного своим народом.

Мелодия этого гимна придает фильму художественное единство. В народе композитор нашел эту величественную музыку, народу возвратил он ее, обогащенную и претворенную в его гениальном творчестве.

Словами Глинки, идущими от души, заканчивается фильм: «Дай, господи, всегда и всюду быть со своим народом, во всех его бедах и горестях, во всех его радостях и торжествах».

В этих словах выражено идейное значение фильма о великом композиторе.

Нельзя, однако, не отметить и недостатков, присущих фильму.

Увлечение внешними эффектами, зрелищной стороной, игрой красок, ритмом, динамикой в эпизоде ярмарки приводит к тому, что действие перегружено музыкальными и танцевальными представлениями, отклоняется в сторону от основного сюжета и несколько утомляет зрителя, оставляя ему мало места для размышления.

Есть в фильме элементы аллегоричности, вносящие в художественный строй произведения ненужную условность и разрушающие иллюзию подлинной жизни. Таков, например, весьма наивно звучащий эпизод с русской красавицей, несущей на коромысле воду в бадьях, который представляет собой зрительно реализованную литературную метафору: композитор черпает вдохновение из родника народного творчества...

Одежда русских крестьян, с которыми встречается Глинка на своем жизненном пути, их лица, манеры подчас носят на себе печать «пейзанства», «оперной» условности. Стремясь во всех мелочах и подробностях сохранить поэтический лад фильма, режиссер не всегда сохранял чувство меры, переходя иной раз от подлинной красоты к внешней красивости и нарушая тем самым основное требование исторического искусства — не украшать жизнь извне, а показывать ее такой, какая она есть.

Ошибаясь в деталях, проявляя некоторую непоследовательность, авторы фильма правы в основном. Показывая, как народ вдохновлял великих людей прошлого, фильм «Композитор Глинка» адресуется к нашему настоящему и имеет бесспорно огромное значение для успешного решения стоящей перед советской кинематографией благородной задачи воссоздания на экране полноценного образа великого и могучего, духовно богатого русского народа.

В. ЖДАН

ПРОТИВ ОПИСАТЕЛЬНО-НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ КИНО

«Правда» в редакционной статье «Псевдонаучный фильм» от 5 июля 1951 года подчеркнула то особое значение, которое приобретает научно-популярная кинематография в наши дни, когда советский народ успешно осуществляет великий Сталинский план преобразования природы, когда советская наука сделала многие важные открытия, обогатилась новыми исследованиями.

«Советская научно-популярная кинематография, — писала «Правда», — важное средство просвещения трудящихся. Она обладает большими возможностями наглядно знакомить миллионы людей с достижениями науки, техники и культуры. Ее прямое назначение — способствовать формированию научного, материалистического мировоззрения».

В своем гениальном труде «Экономические проблемы социализма в СССР» товарищ Сталин указывает как на одно из трех основных предварительных условий постепенного перехода от социализма к коммунизму на необходимость добиться такого культурного роста общества, который бы обеспечил всем членам общества всестороннее развитие их физических и умственных способностей, чтобы члены общества имели возможность получить образование, достаточное для того, чтобы стать активными деятелями общественного развития.

В условиях постепенного перехода от социализма к коммунизму наука стала великой жизнеутверждающей, созидательной, творческой силой, помогающей советскому народу полнее раскрывать и лучше использовать богатства и силы природы.

Наша страна превратилась сегодня в подлинную цитадель передовой науки.

Великие задачи коммунистического строительства, выполнение задач пятой сталинской пятилетки настоятельно требуют широкого практического применения научных открытий, дальнейшего развертывания пропаганды достижений передовой советской науки, техники, культуры.

Во весь рост встает перед мастерами кино проблема наиболее яркого выражения научных идей, гармонического сочетания глубокого содержания с яркой формой — проблема мастерства.

Отмечая, что в лучших научно-популярных фильмах, созданных за последнее время, строго научный подход к явлениям жизни сочетался с правдивым художественным повествованием, редакционная статья «Правды» справедливо критикует авторов псевдонаучного фильма «Человек идет по следу» за то, что они не воспользовались большим положительным опытом, накопленным мастерами советской научно-популярной кинематографии, не раскрыли художественными средствами процесса научного познания, а вместо популяризации достижений советской биологической науки воскрешают описательно-натуралистический подход к явлениям природы.

Статья эта особо подчеркивает, что авторы фильма «Человек идет по следу», начав работу, не имея строго научного и художественно полноценного сценария, подменили пропаганду достижений биологической науки надуманными, фальшивыми инсценировками и развлекательными трюками, что убогость сценария во многом определила низкий научно-художественный уровень фильма.

Суровой критике подвергла «Правда» «беззаботность, несерьезное отношение к художественным качествам фильма», убедительно показала, как эти беззаботность и несерьезное отношение к форме популяризации обедняют и искажают научное содержание.

«Советский народ,— подчеркивает «Правда», — ждет от мастеров научно-популярной кинематографии таких произведений, которые, сочетая глубокое содержание с яркой формой, знакомили бы его с достижениями советской науки».

Редакционная статья «Правды» «Псевдонаучный фильм» имеет большое творческое и теоретическое значение для дальнейшего развития нашей научно-популярной кинематографии. Навсегда отметает она различного рода утверждения о том, что метод построения научно-популярных фильмов должен быть только дидактическим, отрицающие тем самым (вопреки практике создания лучших советских научно-популярных фильмов) всякую возможность яркого, глубоко впечатляющего решения научной темы.

Требование дидактизма вообще ставит под сомнение сам смысл обращения к выразительным средствам искусства кино при пропаганде научных знаний. Задача популяризации достижений науки средствами кино в том-то и заключается, как об этом наглядно свидетельствуют высказывания академиков С. Л. Комарова, С. И. Вавилова, А. И. Опарина и многих других (так же, как и страстные призывы Горького к образной популяризации знаний), чтобы уйти от дидактизма, от натуралистического изложения научного содержания, от мертвящей сухости, беспристрастной описательности, живостью и действенностью мысли увлечь зрителя, повести его за собой, внушить ему научные интересы, стремление к познанию и преобразованию природы. «Наук такое множество, — писал К. Э. Циолковский, — излагаются они так подробно, столько написано возов научных книг, что нет никакой возможности для человеческого ума их изучить. Кто и хочет, опускает бессильно руки. Между тем нельзя себе составить мировоззрения и руководящего в жизни начала без ознакомления со всеми науками, т. е. общим познанием вселенной». Циолковский говорит дальше о своем стремлении «быть Чеховым в науке: в небольших очерках, доступных неподготовленному и малоподготовленному читателю, дать серьезное логическое познание наиболее достоверного учения о космосе». И когда много позже он знакомится с выразительными средствами киноискусства, он приходит к выводу: «шире литературы влияние кинофильмов. Они нагляднее и ближе к природе, чем описание. Это высшая форма художественности, в особенности, когда кино овладело звуком».

Академик В. Л. Комаров в предисловии к сборнику научно-популярных сценариев («Большая вселенная», «Колхида» и др.) писал: «просматривая эти сценарии, видишь, как хорошо может быть показано на экране то, что иначе очень трудно изложить. Книга, рисунок, живая речь, демонстрация опыта в отдельности не могут дать такого точного, понятного и увлекательного представления о предмете. Кинофильмы соединяют все это вместе.

Мне хочется еще сказать, что научно-популярные фильмы—знаменательный пример сочетания искусства и науки. Для русской культуры такое сочетание — давнишняя традиция, идущая от Ломоносова.

Собранные в этом сборнике сценарии — научно-популярные работы и в то же время произведения искусства. В некоторых из них много романтики; они не только сообщают научные сведения, но и внушают научные интересы, стремления к познанию и преобразованию природы...

Что может быть более благодарной задачей, чем распространение в народе научных представлений с помощью такой могучей силы, как киноискусство».

С. И. Вавилов, называя кино «помощником советской науки», писал:

«Сценарист и режиссер, работая над фильмом, посвященным вопросам науки, должны изучать не только жизнь своего героя; их обязанность понять его научные труды, углубиться в сущность его открытий... За последние годы в этой области советское кино добилось немалых достижений. Можно назвать несколько научно-популярных фильмов, которые заслуживают высокой оценки. Они умело рассказывают зрителям о сущности производственных процессов, об открытиях, достигнутых советской наукой, о новых методах работы в промышленности и сельском хозяйстве. Но таких картин мало, а кино может и должно сделать многое».

И для научно-популярной кинематографии основополагающими остаются требо-

вания Горького к книгам, рассказывающим о достижениях науки и техники — давать не только выводы, конечные результаты человеческой мысли и практики, но и ввести читателя в самый процесс исследования, показать борьбу, преодоление трудностей и поиски истинного метода, изображать достижения нашей науки не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций.

Стремление ограничить выразительность научно-популярного фильма сферой дидактики лишает этот фильм самого главного— возможности наглядно и ярко показать вдохновенный творческий труд советского человека, преобразователя природы, творца новой жизни, «раскрыть» ход его мысли, без чего достижения науки всегда будут выглядеть как склад готовых открытий и изобретений.

Академик А. Несмеянов в первом номере журнала «Природа» за 1952 год ярко говорит о «поражающем воображение, захватывающем дыхание вдохновляющем процессе преобразования природы», который должен быть адэкватно отображен в нашей литературе. Этот величественный процесс научного преобразования природы, осуществляемый нашим народом, ждет своего глубокого и полнокровного выражения средствами кино.

И нет нужды говорить о том, что в изображении его на экране не будет места дидактике, и сам строй изложения далеко выйдет за пределы сухой формулы, ибо уже то, что в жизни поражает воображение и захватывает дыхание, потребует для своего выражения формы, во всяком случае не менее яркой и захватывающей. В противном случае незачем обеднять то, что в жизни так поразительно и ярко!

А. И. Герцен в статье «Опыт бесед с молодыми людьми» писал:

«Вероятно, каждому молодому человеку, сколько-нибудь привычному к размышлению, приходило в голову: отчего в природе все так весело, ярко, живо, а в книге то же самое скучно, трудно, бледно и мертво? Неужели это — свойство речи человеческой? Я не думаю. Мне кажется, что это — вина неясного понимания и дурного изложения».

К сожалению, вопрос этот постоянно возникает и при просмотре многих научно-популярных фильмов. Живая и яркая научная тема часто еще выглядит на экране скучно, бледно, мертво. А ведь наше сегодня — это новая и необычайно яркая страница в истории борьбы за осуществление великой программы построения коммунизма в нашей стране.

Исходя из требований основного экономического закона социализма — обеспечения максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники,—закона, открытого и научно обоснованного товарищем Сталиным, наша партия направляет развитие экономики по пути неуклонного подъема, руководит процессом научного преобразования природы, обеспечивает успешное выполнение грандиозных хозяйственных планов.

Великий Сталинский план преобразования природы оставил далеко позади все самые смелые мечтания передовых мыслителей прошлого.

В сталинских стройках коммунизма сегодня, как никогда раньше, нашла свое выражение могучая, созидательная, преобразующая сила труда миллионов советских людей, их новое творческое отношение к труду, широта мысли и смелость дерзаний.

Впервые в истории человечества осуществляется грандиозный план покорения и использования стихии в интересах человека. Мечты В. В. Докучаева, К. А. Тимирязева, Д. И. Менделеева, И. В. Мичурина, как и многих передовых русских ученых, сегодня осуществлены и превзойдены в трудовых подвигах советского народа. В сооружении первенца великих строек коммунизма — Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина — воплощена непреклонная воля советского народа к осуществлению строительства коммунизма в нашей стране, воплощена беззаветная любовь к Родине, разум, неиссякаемая энергия и талант советского человека.

Читая и вдумываясь в цифры пятой сталинской пятилетки, мы вспоминаем слова Маяковского:

«Я планов наших люблю
громадье,
размаха шаги саженьи».

И в том, что многие научно-популярные фильмы, рассказывающие о величайших завоеваниях советской науки, мало увле-

кают, недостаточно захватывают мысль и чувства зрителя, просто — мало интересны, виной здесь та же «неясность понимания и дурное изложение». Именно они все яркое и живое в жизни делают на экране бледным, невыразительным, безжизненным. Хорошо известно, что взволновать читателя, зрителя может то, что взволновало и самих авторов. А взволнованность приходит к автору (а следовательно, затем и к читателю или зрителю) лишь тогда, когда автор глубоко и вдохновенно проникает в сущность предмета, видит в нем главное, типичное, когда процесс изучения, исследования становится «переживанием».

Автор научно-популярного произведения прежде всего должен уметь ярко мыслить и ярко видеть. Именно неясность понимания, неясность мысли и приводит к «дурному», невыразительному описательно-натуралистическому изложению, когда и прибегают к внешнему наряду, нарочито искусственным приемам «оживления», к набору тех или иных украшений, которые, как мы уже видели на примере фильма «Человек идет по следу», не приводят к цели, а уводят от нее.

Серость, невыразительность формы — это не есть только недостаток одной формы, это прежде всего недостаток, изъян видения и понимания.

Вот почему «Правда» подвергла суровой критике примитивный описательно-натуралистический подход к явлениям природы, который не в состоянии передать на экране подлинную яркость, многогранность и глубину процесса научного познания, раскрыть перед нами его сложные и противоречивые пути, за фактами и открытиями науки ощутить всепроникающий ход преобразующей мысли человека.

Подход этот исключает подлинно творческое использование выразительно-познавательных средств искусства, возможность проникновения в существо явлений силой творческого воображения и фантазии, органического сочетания приемов научного и художественного мышления. Для такого подхода реальная истина в науке не соответствует жизненной правде в искусстве, сочетание научного и художественного мышления для него вообще «неправомерно».

И если описательно-натуралистический метод часто пользуется иллюстрациями, прибегает к тем или иным «художественным» приемам, то именно эти внешние приемы оживления и украшения научного содержания и раскрывают творческую несостоятельность этого метода. В таких, например, научно-популярных фильмах, как «Русский свет», «На Абхазской земле», «Волшебный глаз», иллюстративность действия, отсутствие связности изложения, стройного сюжета повествования и являются результатом описательно-натуралистического подхода к экранизируемым явлениям. Действие в этих фильмах не развивается, а поэтому не включает зрителя в процесс исследования, не подводит его к выводам, а преподносит их в готовом виде, представляя из себя цепь фактов, удачно или неудачно, а по существу случайно, внешне между собой связанных. Все это и приводит к поверхностной фактографичности, засоренности и расплывчатости изложения, за которыми теряется главное, существенное для раскрытия научной идеи и темы фильма.

«Правда» в статье «Псевдонаучный фильм» не случайно обращает внимание на отсутствие в фильме «Человек идет по следу» связности повествования, на неумение отобрать и запечатлеть главное, существенное, подчинить все основному — научному раскрытию темы: «все время отвлекаясь от главного, распыляясь на мелочи, идет от первого до последнего кадра, лишенное стройного сюжета повествование».

Фильм «Человек идет по следу» может служить убедительным примером того, как разбросанность материала, беспорядочное нагромождение случайных эпизодов, отсутствие связности действия непосредственно отражается на познавательной стороне фильма, затрудняет восприятие, распыляет внимание.

Если мы обратимся к нашим лучшим научно-популярным произведениям, книгам К. А. Тимирязева, В. К. Арсеньева, В. А. Обручева, А. Е. Ферсмана, то легко заметим, что авторы их ничего не предлагают читателю принять на веру, а всегда как бы незаметно толкают на путь самостоятельного суждения, не заманивают искусственными приемами, а заинтересовывают существом предмета, глубиной его содержания. В своих сочинениях они знакомят читателя с процессом исследования и как бы вводят в лабораторию мысли ученого, достигая тем самым подлинно увлекательной формы изложения, не прибегая к принижающим науку вульгарным упрощениям.

Выдающийся ботаник и популяризатор естествознания А. Н. Бекетов писал в свое время о книге К. А. Тимирязева «Жизнь растения»:

«Все в этом сочинении сосредоточено, устремлено, если можно так выразиться, к одной главной цели: к разъяснению тех явлений, что совершаются в растении, составляя его жизнь... Нигде не накоплено излишней массы фактов, ибо цель книги состоит вовсе не в том, чтобы исчерпать все содержание науки, а в том, чтобы доставить читателю строго научное представление о способах, которыми растение разрешает свои жизненные задачи. Таким образом возбуждается интерес к предмету и указываются пути к более глубокому его изучению... Настойчивость автора излагать, где только к тому представляется случай, самый ход наблюдений и исследований — особенно ценна. Не говоря о том, что только этим способом можно доказать мыслящему читателю справедливость научных положений, но это еще исключает догматизм и ту педантическую докторальность, которая так часто вредит общедоступным сочинениям, исключает, наконец, и ту расплывчатость, то многоречие, что отталкивает читателя, не доставляя ему точных и главных сведений».

Бекетов как бы формулирует здесь те основные требования, которым должно отвечать любое научно-популярное произведение. Это прежде всего сосредоточенность и устремленность к одной, главной цели. Он правильно предостерегает от расплывчатости изложения, накопления излишней массы фактов, ибо главная задача общедоступного произведения в отличие от учебника заключается вовсе не в том, чтобы исчерпать собой все содержание науки. Важно доставить читателю только главные сведения, заинтересовать его, возбудить у него интерес к предмету, указать читателю пути к более глубокому его изучению.

Эти основные требования в равной степени относятся и к научно-популярному фильму. Так, например, научно-популярный киноочерк «Вселенная» (авторы сценария А. Сазонов и П. Клушанцев, режиссеры П. Клушанцев и Н. Лещенко) далеко не исчерпывает собой всего содержания науки о строении и жизни Вселенной. Его неоспоримое достоинство заключается прежде всего в том, что он доставляет зрителю главные сведения о строении различных небесных тел, вечности и материальности Вселенной, возбуждает интерес зрителя к ее более глубокому изучению.

Авторы фильма воспроизводят самый ход наблюдений и исследований, за которыми перед нами наглядно раскрываются пути передовой советской науки, с каждым днем все глубже познающей окружающий нас мир.

Одно из основных требований, предъявляемых к научно-популярному фильму, — раскрыть художественными средствами процесс научного познания, показать развитие познающей мысли человека, требует прежде всего ясного и последовательного изложения, то есть развития действия.

Действие в научно-популярном фильме — это путь, которым авторы фильма подводят зрителя к определенному научному выводу, к наиболее точному представлению о предмете. Поэтому от характера действия, от пути, которым авторы фильма ведут зрителя к выводу, во многом зависит многогранность и глубина раскрытия научного содержания.

Описательно-натуралистический подход к явлениям жизни обедняет этот путь, заставляет зрителя скользить по поверхности материала, лишая его возможности проникнуть в сущность научного содержания, следовать внутренним законам (внутренними путями) его развития.

В этом отношении чрезвычайно показательно построение действия в фильме «На Абхазской земле». Поставив своей задачей рассказать о жизни и достижениях одного из колхозов Абхазии, авторы фильма вводят в действие, как основных персонажей фильма, гостей, посетивших колхоз и осматривающих его достопримечательности и достижения. Так же внешне, без борьбы и преодоления трудностей, встает жизнь колхоза и на экране, которую зритель действительно только «осматривает».

В. И. Ленин в статье «О журнале «Свобода» говорит о двух типах писателей — популярном и вульгарном:

«Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных... наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы... Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые

начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде, преподносит ему «готовыми» все выводы известного учения» [1].

Эти слова В. И. Ленина о вульгарном писателе очень метко характеризуют и сущность описательно-натуралистического метода в построении научно-популярного фильма, метода, который действительно предполагает зрителя не думающего и думать не способного, не развивает в нем способности самостоятельного суждения, не подводит его к глубокой мысли, а в уродливо-упрощенном виде преподносит ему «готовые» выводы.

* * *

Описательно-натуралистический подход к явлениям природы в научно-популярных фильмах, как правило, приводит к искаженному воспроизведению «взаимоотношений», которые существуют между природой и новым советским человеком.

Горький постоянно напоминал и подчеркивал, что земля наша раскрыла свои богатства, показала свою красоту, только возбужденная любовью человека, только возбужденная трудом его. В словах этих как бы дан ключ к раскрытию на экране пейзажей нашей Родины, ее нового преобразованного облика, ее новой красоты, действительно возбужденной любовью нового советского человека.

В очерках «По Союзу Советов» Горький писал:

«Есть поэзия «слияния с природой», погружения в ее краски и линии, это — поэзия пассивного подчинения... Но есть поэзия преодоления сил природы силою воли человека, поэзия обогащения жизни разумом и воображением... это — поэзия борцов против мертвой, окаменевшей действительности для создателей новых форм сознательной жизни, новых идей».

«Правда» справедливо писала о Сталинском плане преобразования природы:

«Ни слова о поэзии нет в разделах пятнадцатилетнего плана, но весь он является поэмой социализма, потому что речь идет в нем о новом прекрасном человеке на преображенной прекрасной земле» («Правда», 7 ноября 1948 г.).

Гениальный Сталинский план преобразования природы — это выражение всемирно исторического перелома в отношении человека к природе.

К сожалению, в наших научно-популярных фильмах еще очень часто обращает на себя внимание пассивное, идиллическое любование природой, поэзия «погружения в ее краски и линии», когда авторы только восторгаются красотами природы, только удивляются ее могучим, необузданным стихийным силам. Именно иллюстративно натуралистический подход к явлениям природы исключал возможность раскрыть новое отношение человека к природе, рожденное нашей действительностью, показать человека активно воздействующим на природу, изменяющим и преобразующим ее.

К. А. Тимирязев как-то справедливо заметил, что истинная любовь к природе, понимание ее красоты всегда идет рука об руку с любовью к человеку.

М. Е. Салтыков-Щедрин в статье о поэзии Кольцова подчеркивал, что тем именно могуч и силен его талант, что никогда не привязывался к природе для природы, природа не поглощала, не порабощала его, а везде он видел человека, над ней парящего. Неосмысленная присутствием и трудом человека, природа, по выражению Салтыкова-Щедрина, является чем-то недоконченным, недоговоренным...

А разве природа, изображенная даже в лучших научно-популярных фильмах, не представляется зрителю зачастую неосмысленной присутствием и трудом человека, а поэтому разве не кажется она «чем-то незаконченным, недоговоренным»? Разве пейзажи в видовых или биологических фильмах всегда одухотворены творческой деятельностью человека и прежде всего советского человека, беспрерывно переделывающего природу и изменяющего географический облик своей страны?

Не всегда еще авторы научно-популярных фильмов понимают, что красота родной природы неотделима от поэзии творческого труда советского человека, от поэзии преодоления ее стихийных сил.

Правда, в фильмах последнего времени, как, например, в «Повести об охоте» (сценарий Г. Мдивани, режиссеры А. и Е. Алексеевы), в «Творцах жизни» (автор-режиссер М. Каростин) или в сценарии К. Исаева и Б. Долина «Крылатая защита» мы уже ясно ощущаем настойчивые стремления авторов показать природу через человека и для человека.

В «Повести об охоте» мы воспринимаем

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 285—286.

пейзажи не отвлеченно; они осмыслены присутствием и действием человека, разумного хозяина природы (к сожалению, само действие человека не получило в фильме достаточно выразительного решения).

В «Творцах жизни» история преобразования некогда засушливых Сальских степей встает перед нами через судьбы конкретных людей.

В сценарии «Крылатая защита» авторы включают зрителя в процесс изучения героями фильма жизни и биологии птиц наших северных лесов (с целью переселения их в новые лесонасаждения). Действие сценария строится через преодоление тех препятствий, с которыми сталкиваются они в природе, изучая и познавая ее.

* * *

Описательно-натуралистический подход к научному содержанию, «описывая», а не показывая человека в действии, в творчестве, в природе, лишал его тем самым живого человеческого слова, живой речи, ограничивал выразительные возможности и текста от автора.

Товарищ Сталин, говоря о языке как средстве, орудии, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания, подчеркивает, что язык, будучи непосредственно связан с мышлением, «реагирует и закрепляет в словах и в соединении слов в предложениях результаты работы мышления, успехи познавательной работы человека и, таким образом, делает возможным обмен мыслями в человеческом обществе.

Обмен мыслями является постоянной и жизненной необходимостью, так как без него невозможно наладить совместные действия людей в борьбе с силами природы, в борьбе за производство необходимых материальных благ, невозможно добиться успехов в производственной деятельности общества...» [1].

В свете гениальных трудов товарища Сталина по вопросам языкознания стало особенно ясно, как велика должна быть требовательность в научно-популярном фильме к слову, к языку, как к средству, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания.

Как известно, появление слова в кино чрезвычайно расширило художественно-выразительные возможности киноискусства.

Появление слова расширило и познавательно-выразительные возможности научно-популярного фильма.

Значение слова в научно-популярном фильме объясняется и определяется той ролью, какую слово вообще играет в процессе человеческого познания.

Вне слова (будь то обобщающий текст от автора или живая человеческая речь) вообще нельзя полноценно воспроизвести на экране процесс научного познания, результаты познавательной работы человека; с л о в о — это процесс и результат познания человеком окружающего его мира.

«Какие бы мысли ни возникли в голове человека,—указывает товарищ Сталин,— и когда бы они ни возникали, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголенных мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой «природной материи» — не существует. «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс). Реальность мысли проявляется в языке» [1].

В сценарии научно-популярного фильма (так же, как затем и в самом фильме) с л о в о является как материалом, так и средством, орудием обобщения и отражения действительности.

Научная идея фильма раскрывается не только в действии — изображении, но и в слове и через слово — в обобщающем авторском тексте или диалоге.

Авторский текст или живая человеческая речь, отражающие и раскрывающие процесс научного познания, движение мысли, борьбу, которую ведут действующие лица, должны быть поэтому также действенными, насыщенными, яркими. На эту действенную роль слова всегда указывал В. И. Ленин, подчеркивая: «слово тоже есть дело» [2].

И в научно-популярном фильме, так же как и в любом художественном произведении, слово не утрачивает своей роли — воплощать, раскрывать мысль, облекать ее в материальную языковую оболочку, служить средством ее передачи. И в научно-

---

[1] И. В. С т а л и н, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1952, стр. 22—23.

[1] И. В. С т а л и н, Марксизм и вопросы языкознания, стр. 39.

[2] В. И. Л е н и н, Соч., т. 9, стр. 53.

популярном фильме сохраняется «служебная роль языка, как средства общения людей» [1].

В процессе творческого отбора тех единственно нужных слов, через которые только и возможно раскрыть и довести до зрителя научную идею, в борьбе за качество языка мы всегда должны помнить ту оценку, которую товарищ Сталин дает роли и значению языка в человеческом обществе:

«Звуковой язык в истории человечества является одной из тех сил, которые помогли людям выделиться из животного мира, объединиться в общества, развить свое мышление, организовать общественное производство, вести успешную борьбу с силами природы и дойти до того прогресса, который мы имеем в настоящее время» [2].

Если мышление, как указывает товарищ Сталин, не может существовать вне «материальной языковой оболочки», а успех познавательной деятельности человека выражается и закрепляется в словах, то легко понять, какое огромное значение для научно-популярного фильма приобретает вопрос о языковом оформлении мыслей, о выражении их в точных, четких, ясных понятиях и словах.

Небрежно обращаться с языком — значит и мыслить небрежно, кое-как. От научно-популярного фильма мы требуем мысли выразительно отточенной, а оттачивается мысль прежде всего словом, языком, который является жизнью мысли, формой ее выражения и выступает всегда как «непосредственная действительность мысли».

Горький говорит о слове как об основном материале литературы, оформляющем все наши впечатления, чувства, мысли; о литературе как искусстве пластического изображения посредством слова, требуя от писателя прежде всего умения одеть свою мысль, свой образ, характер, пейзаж в ясные и сильные слова.

«Мы должны, — говорит он, — добиваться от слова наибольшей активности, наибольшей силы внушения,— мы добьемся этого только тогда, когда воспитаем в себе уважение к языку, как материалу, когда научимся отсевать от него пустую шелуху, перестанем искажать слова, делать их непонятными и уродливыми. Чем проще слово, тем более оно точно, чем правильнее поставлено — тем больше придает фразе силы и убедительности...

Подлинная красота языка, действующая как сила, создается точностью, ясностью, звучностью слов, которые оформляют картины, характеры, идеи книг. Для писателя-«художника» необходимо широкое знакомство со всем запасом слов богатейшего нашего словаря и необходимо уменье выбирать из него наиболее точные, ясные, сильные слова. Только сочетание таких слов и правильная — по смыслу их — расстановка этих слов между точками может образцово оформить мысли автора, создать яркие картины, вылепить живые фигуры людей настолько убедительно, что читатель увидит изображенное автором. Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но — рисует словами...» [1].

Не в меньшей, а еще в большей степени это относится к смысловому наполнению слова в научно-популярном фильме, ибо здесь слово, связанное с действием-изображением, чрезвычайно ограничено временем; здесь больше чем где бы то ни было приходится «сжимать слова, как пальцы в кулак» (Горький). Каждая фраза должна быть исчерпывающе определительна, экономна, сжата, без излишних осложнений. Ее первым достоинством всегда будет идейная устремленность, точность и краткость.

На примере лучших научно-популярных фильмов «Они видят вновь», «Повесть о жизни растений», «Первые крылья», «Во льдах океана» мы наглядно видим, какую роль играет слово, текстовая характеристика в воспроизведении событий, как, дополняя изображение, они в то же время раскрывают его с новой силой.

Часто мы замечаем, что текст в фильме значительно беднее изображения, не помогает или помогает изображению явно недостаточно. Примером этого может служить фильм «История одного кольца», текстовая часть которого не использовала всех возможностей, открывавшихся перед словом изображением. Тексту в этом фильме прежде всего нехватает словесной пластичности и гибкости, он не пронизывает изображение, а все время как бы находится где-то рядом с ним. Еще меньше

---

[1] И. В. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, стр. 7.

[2] Там же, стр. 46.

[1] М. Горький, Литературно-критические статьи, Советский писатель, 1937, стр. 529—530, 549.

эти возможности используются в наших видовых фильмах. Пейзажам, решенным в плане широких изобразительных обобщений, часто нехватает точных и веских слов.

Выразительность языка в дикторском тексте описательно-натуралистический метод подменяет внешней красивостью, витиеватостью словесного рисунка, многословностью, внешним пафосом, идущим вразрез с изображением, часто с целью прикрыть внешний подход к научному содержанию, украсить его. Работа сценариста над текстом, фразой, словом есть не просто, как часто принято понимать, литературная отделка, а сложная работа над обобщением содержания темы средствами словесного изображения, которое уже само по себе (то есть в литературном изображении) способно придать описанию пластичность и почти физическую видимость, ощутимость. Уже сам процесс отбора тех или иных слов является не чем иным, как обобщением. «Всякое слово (речь) уже о б о б щ а е т»[1] —подчеркивал В. И. Ленин.

К автору-сценаристу в полной мере относится горьковское требование добиваться от слова наибольшей активности, наибольшей силы внушения.

Авторский текст, естественно, не заменяет и не может заменить в научно-популярном фильме речи действующих персонажей. Прежде всего это относится к фильмам, рассказывающим о важнейших открытиях, исследованиях, достижениях нашей науки, о советских людях, успешно осуществляющих величественный план преобразования природы.

Результаты работы мышления, успехи познавательной работы человека, в силу непосредственной связи языка и мышления, регистрируются и закрепляются им в словах, в соединении слов, в живой речи. Язык, — говорит товарищ Сталин, — непосредственно связан с производственной деятельностью человека так же, как и со всякой иной деятельностью во всех без исключения сферах его работы.

Поведение человека, как известно, неотделимо от живого слова; строить действие только на одном дикторском тексте, то есть на одном авторском отношении к изображаемому без живого слова, значило бы обеднять научное содержание фильма, что очень часто и случается на практике. Крупным недостатком фильма «Человек идет по следу» и явилась «бессловесность» действующих в фильме людей.

«Правда» справедливо писала:

«После того, как кинематограф обогатился могучим изобразительным средством — звуком, после того, как с экрана раздалась живая человеческая речь, странно видеть фильм, возвративший нас к временам немого кино. Создатели фильма пошли по самому легкому пути: пусть живые люди, действующие в картине, в полном безмолвии разводят руками и беззвучно шевелят губами, за них все скажет невидимый диктор».

Упрек этот может быть отнесен еще ко многим научно-популярным фильмам, содержанием которых является непосредственная деятельность человека.

Отсутствие живого человеческого слова даже в лучших научно-популярных фильмах вытекало прежде всего из неумения увидеть место человека в действии фильма, сделать его поведение основой научного сюжета фильма.

Живое слово, разговорная речь требуют от авторов научно-популярных фильмов мастерства в создании стройного научного повествования, умения художественными средствами раскрыть процесс научного познания.

Примитивный, описательно-натуралистический подход к явлениям природы или преобразующей деятельности человека в самой своей основе исключал живое человеческое слово. Следствием такого подхода являлись и являются наивные «художественные инсценировки» с не менее наивным разговорным текстом, часто встречаемые в научно-популярных фильмах.

Внешнее, формальное отношение к живому слову, к диалогам в фильме сказывается и в попытках ввести в действие фильма персонаж экранного лектора. Во всех этих случаях в ткань разговорной речи вводится примитивный дидактизм, разрушающий художественно-выразительные качества научно-популярного фильма, невнимание, пренебрежительное отношение к которым давало себя знать в отсутствии научной правдивости, достоверности повествования.

Зритель не принимал таких фильмов, ибо они не в состоянии были заинтересовать и увлечь его, искажали научное содержание. Художественная беспомощность сплошь и рядом приводила и приводит к псевдонауч-

---

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, 1947, стр. 256.

ности. Неслучайно поэтому редакционная статья «Правды» («Псевдонаучный фильм») требует от научно-популярного фильма сочетания строго научного подхода к явлениям жизни с правдивым художественным повествованием.

Само собой разумеется, когда мы говорим о художественных качествах научно-популярного фильма, о яркости, выразительности текста (включая и речь действующих в фильме людей), то эти его качества нисколько не должны итти за счет точности, ясности, простоты, правдивости изложения.

В произведениях, докладах и выступлениях В. И. Ленина и И. В. Сталина мы можем наблюдать, как блестяще пользуются они выразительной силой и природным богатством русского языка, как кристальная чистота и ясность языка, всепобеждающая сила логики сочетаются у них с образностью аргументации, с использованием широчайшей галлереи образов русской литературы, как эти образы насыщаются новым жизненным содержанием.

Язык и стиль работ В. И. Ленина и И. В. Сталина являются образцами современной речевой культуры, ее выразительности, силы логики, простоты, ясности — образцами подлинно народного языка.

При всем разнообразии средств и форм выражения мы всегда должны требовать от дикторского текста или живой речи в научно-популярных фильмах прежде всего научной точности, достоверности, жизненной правдивости.

Нет более выразительной силы, как сила правды. «Наша пропаганда, — говорил В. И. Ленин,— имеет такой успех не потому, что мы были уже такими искусными пропагандистами: она имеет успех потому, что то, что мы говорим,— правда» [1].

* * *

Основное и главное требование, предъявляемое к любому научно-популярному фильму,— научная достоверность и точность — не исключает, как об этом напоминает редакционная статья «Правды», а, наоборот, требует особого внимания к форме популяризации, к художественным качествам научно-популярного фильма, к вопросам мастерства.

Пренебрежение к мастерству снижает не только художественный, но и научно-идейный уровень фильма.

Некоторая творческая самоуспокоенность в создании научно-популярных фильмов неслучайно в последнее время привела к отдельным неудачам и ошибкам ведущих мастеров.

Срывы эти прежде всего свидетельствуют о том, что нельзя останавливаться на достигнутом. Топтание на месте всегда приводит к поражению. А в области биологического научно-популярного фильма ощущается явное повторение уже пройденного.

С другой стороны, интересным попыткам подойти по-новому к решению биологической темы часто нехватает мастерства, умения правильно использовать выразительные средства искусства кино.

Режиссеры А. и Е. Алексеевы прекрасно показали в фильме «Повесть об охоте» природу средне-русской полосы, ее неповторимое своеобразие и красоту, разнообразие животного мира, но у них нехватило мастерства, ярких красок, точных наблюдений в изображении человека — хозяина и преобразователя природы.

Советская научно-популярная кинематография создала ряд выдающихся произведений, глубоких по содержанию, ярких по форме, получивших широкое признание нашего народа, удостоенных Сталинских премий и отмеченных высокими наградами на международных кинофестивалях.

Однако успехи эти не дают основания для самоуспокоения. В практике создания научно-популярных фильмов имеются еще серьезные недостатки, не разрешены еще многие насущные задачи, не изжит примитивный описательно-натуралистический подход к научному содержанию.

Редакционная статья «Правды» требует внимательного изучения положительного опыта, накопленного мастерами советского научно-популярного фильма, неустанного повышения научного и художественного качества фильмов, пропагандирующих советскую науку, совершенствования мастерства.

В великую Сталинскую эпоху советская наука неизмеримо шагнула вперед, стала могучей силой, отбрасывающей с дороги все отсталое и реакционное, мешающее нашему движению вперед.

Исторические решения XIX съезда Коммунистической партии выдвигают перед учеными, писателями, мастерами кино требование дальнейшего подъема научной про-

[1] Н. К. Крупская, Ленин как пропагандист и агитатор, Партиздат, 1933, стр. 4.

паганды — боевой, глубоко партийной, мобилизующей миллионы людей на активное творческое участие в строительстве коммунистического общества.

Большие и ответственные задачи стоят перед нашей научно-популярной кинематографией, призванной средствами самого массового и популярного из искусств нести в массы всепобеждающие идеи марксизма-ленинизма, достижения передовой советской науки, техники, культуры.

Наша партия поставила перед научно-популярной кинематографией задачу помочь формированию у советских людей научного материалистического миросозерцания, формированию черт нового духовного облика советского человека, воспитывать чувство советского патриотизма, быть непримиримой к идеологическим извращениям, к предрассудкам и пережиткам, мешающим строить коммунизм.

Научная пропаганда, так же как и наука, по самой своей природе не терпит застоя и рутины, догматизма, начетничества и талмудизма, она только тогда преуспевает, когда неустанно совершенствуется, обогащается новым опытом и новыми выразительными средствами.

Серьезный недостаток научно-просветительной пропаганды в кино состоит в том, что она еще мало и слабо связана с практикой социалистического строительства, мало и слабо способствует тому, чтобы достижения передовой науки не оставались втуне, а в кратчайший срок внедрялись в практику, в производство.

Авторы научно-популярных фильмов не всегда следуют замечательным словам Мичурина:

«Пропаганда должна состоять отнюдь не в бесконечных разъяснениях уже достигнутого, а в организации широкого использования его».

Многие научно-популярные фильмы, выпускаемые сегодня, отражают вчерашний день нашей науки, серьезно отстают от научных и художественных требований, которые предъявляет к ним зритель.

Все еще ждет своего глубокого и яркого выражения в научно-популярном кино величественная тема покорения человеком стихийных сил природы. Именно кинематограф выразительной силой своих средств может глубоко и многогранно показать, как человек, изучив действие законов природы, опираясь на них и умело их применяя, ограничивает сферу действия этих законов, дает разрушительным силам природы другое направление, использует их в интересах общества, превращает из «демонических повелителей в покорных слуг».

Великие завоевания технической мысли, открывающие широчайшие возможности для их выражения средствами кинематографа, часто отражаются в фильмах вяло, сухо, описательно, в форме беспристрастного повествования, без раскрытия борьбы между новым и обветшалым, отживающим, старым.

Экран, как правило, знакомит нас с готовыми выводами, результатами исследований, оставляя «за экраном» сам процесс познания и исследования.

Мало создается фильмов, посвященных научному творчеству, раскрытию тех путей, которыми ученый шел к своему открытию. В этом отношении недостаточно использован интересный творческий опыт создания таких фильмов как «Первые крылья» и «Вселенная».

Незаслуженно забытыми остались такие важнейшие отрасли нашей науки, как физика, химия, геофизика и биохимия. Именно эта область, как пишет академик А. Опарин в статье «Кино и пропаганда научных знаний»,[1] — «огромное поле для боевой деятельности научного кино! В этом направлении может быть сделано во много раз больше того, что уже проделано. Чем глубже киноаппарат будет проникать в явления атомного мира, в исследование строения молекул, в различные сферы микробиологии, химии, физики, биохимии и т. д., тем сильнее будет наступательная роль кино в деле пропаганды материалистической науки.

Для решения этих задач необходимо дальнейшее укрепление связи кино с учеными. Выступая против легковесного, поверхностного псевдонаучного подхода к популяризации знаний средствами кино, партийная критика ставит перед писателями, киноработниками и учеными задачу повышения содержательности всех выпускаемых фильмов, сочетания в них строго научного подхода к теме с правдивым художественным изложением».

---

[1] «Искусство кино» № 8, 1952.

В. ГАРДИН
Народный артист СССР

В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

В этом году исполнилось сорок лет творческой деятельности в кино народного артиста СССР Владимира Ростиславовича Гардина.
Ниже мы публикуем последние главы из II тома «Воспоминаний» В. Р. Гардина, подготовленного к печати Госкиноиздатом.

Ленинград стал фронтовым городом с первого дня войны. В первую же ночь с 22 на 23 июня раздались гулкие выстрелы зениток и лучи прожекторов вырвались в небо из улиц и площадей затемненного города: фашистские самолеты пытались проникнуть в Ленинград.

Всю ночь город не спал. Безостановочно работали призывные и мобилизационные пункты, заседали партийные комитеты предприятий и учреждений, решая вопрос о переходе на военный порядок работы.

Не спал эту ночь и я, думая о том, как мне найти свое место в боевом строю страны, которая отныне превратится в единый военный лагерь.

Я думал о том, что нам будут нужны фильмы, воспевающие боевую доблесть и мужество воинов Советской Армии, грудью вставших на защиту своей Родины; призывающие к самоотверженному труду на заводах, фабриках и колхозах; поднимающие в наших людях дух боевого советского патриотизма.

На следующий день, когда я пришел на «Ленфильм», во дворе студии только что начался митинг. Говорили о создании боевых короткометражных кинолент, о замене людей, уходящих в армию.

После митинга меня пригласили на совещание к художественному руководителю студии Ф. Эрмлеру. Директор студии доложил о приказе Комитета кинематографии немедленно начать производство военных короткометражных фильмов. Не открывая прений, участники совещания решили приступить к делу и сразу же разошлись по режиссерским кабинетам, а через час я уже сидел перед гримерным столом в костюме полковника гитлеровской армии... Мне предстояло сниматься в этой роли в картине, которую должен был ставить режиссер А. Минкин.

Начались дни, полные напряженной работы.

Партбюро студии организовало концертные бригады для обслуживания мобилизационных пунктов, формирующихся частей Советской Армии, зенитных батарей.

После съемок на киностудии мы, актеры «Ленфильма», ехали на концертные выступления. Нас ждали в школах, превращенных в казармы, в парках и скверах, ставших огневыми позициями зенитчиков.

Отчетливо вспоминаю концерт в Госнардоме. Наши слушатели — бойцы ленинградского народного ополчения — сидят в нижнем фойе театра на скамейках, между которыми оставлено гораздо больше пространства, чем принято по обычным нормам в зрительных залах. Все двери раскрыты настежь...

— Это, чтобы в случае воздушной тревоги в течение двух минут каждому оказаться на своем месте в боевом расчете,— объясняет мне один из организаторов концерта. — Каждому точно указано, в какую дверь ему надлежит выйти по тревоге...

Вспоминаю концерт в парке имени Дзержинского на Петроградской стороне. Мы выступаем с подмостков оркестровой раковины, бойцы-зенитчики слушают нас, стоя на площадке. Под деревьями, замаскированные зелеными ветвями, стоят зенитные орудия и слуховые аппараты с огромными, похожими на старинные граммофоны, рупорами. Тут же, рядом с огневыми позициями, под мирными газонами парка —

штабные и жилые землянки зенитчиков. Если бы не трамвайные звонки и гудки автомашин, явственно долетающие до нас, можно подумать, что это не городской парк, а артиллерийская позиция в прифронтовом лесу.

На этих концертах я и Татьяна Дмитриевна [1] выступаем в составе бригады киноактеров. В нашей бригаде Жеймо, Мичурин, Кириллов, актер и отличный баянист Волков, пианист Куплетский и другие.

Я и Татьяна Дмитриевна читаем горьковскую «Песню о Соколе». Как сильно, современно и волнующе звучат горячие слова великого писателя: «...и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!»

Этой жаждой горят сердца наших славных слушателей, вчерашних мирных людей, строителей и созидателей, которых Родина призвала к оружию.

Давая концерты в различных районах города, мы видим, как в несколько дней он обрел новый облик. Витрины магазинов закрыты огромными ящиками с песком, скрылись под прочными футлярами прекрасные ленинградские памятники. Снимают знаменитых клодтовских коней с моста через Фонтанку. На площадях города, в школьных дворах проходят подготовку бойцы народного ополчения. По улицам мчатся грузовики, в которых ленинградцы едут строить оборонные сооружения на подступах к городу. Началась эвакуация детей и стариков в далекие тыловые города. Эвакуируются из Ленинграда крупнейшие заводы, чтобы наладить военное производство вдали от фронта.

Город живет интересами фронта, и это сказывается во всем и везде. Всюду строжайший порядок, безупречная организованность, собранность...

Часть работников «Ленфильма» уже ушла в народное ополчение, среди них: режиссеры Н. Лебедев, Ю. Музыкант, О. Сергеев, оператор Х. Назарянц и многие другие. Другая часть работников студии выехала за город на оборонные работы. Многие роют щели и огневые позиции в парке имени Ленина у Госнардома. Оставшиеся в студии работают с утроенной энергией.

И вот на экранах Ленинграда уже демонстрируется первая из законченных короткометражных картин: «Подруги, на фронт!» Ставил ее В. Эйсымонт — постановщик фильма «Фронтовые подруги». В короткометражке рассказывается о том, как медсестры, участницы недавних боев на Карельском перешейке, вновь собираются на фронт, зовут с собой комсомолок, советских девушек...

Вслед за ней выходит еще одна, пользовавшаяся большим успехом одночастная картина-киноплакат. В ней любимые герои советских кинозрителей — Чапаев (Б. Бабочкин), Максим (Б. Чирков), профессор Полежаев (Н. Черкасов) — обращаются с экрана к советскому народу с призывом защищать свою Родину.

Режиссер В. Петров монтирует драматическую киноновеллу о судьбе скрипача-коммуниста, попавшего в гестаповский застенок, — «Скрипичный концерт».

Е. Червяков заканчивает съемки короткометражного фильма «Старая няня». Эта картина призывает к бдительности, учит распознавать лазутчиков врага.

Я снимаюсь в короткометражке «Сын профессора», которую ставит режиссер А. Минкин. Этот фильм рассказывает о кочующей антифашистской радиостанции, о том, как беснуются гитлеровцы, будучи не в силах обнаружить ее.

Идут съемки короткометражных фильмов «Час расплаты», «Один из многих» и др.

Короткометражки были хороши как первый оперативный отклик работников киноискусства на запросы великого советского народа, вступившего в войну за свою свободу и независимость. Студия готовит и полнометражные фильмы, которые должны показать на экране величие нашей эпохи и ее героических людей, создать образы, вдохновляющие наш народ на новые подвиги на фронте и в тылу. Тема советского патриотизма требует глубокого, полноценного раскрытия.

Но враг приближался к городу. Началась эвакуация ленинградских театров, филармонии, музеев. В середине августа был получен приказ об эвакуации «Ленфильма». Съемки были приостановлены (в том числе и той картины, в которой снимался я), аппаратура, механизмы, все оборудование студии готовилось к отправке в Алма-Ату, где была организована новая база для кинопроизводства. Директор киностудии предложил эвакуироваться с киностудией и нам с Татьяной Дмитриевной.

[1] Т. Д. Булах-Гардина.

Но мы решили остаться в Ленинграде. Мы выступали с концертами в частях Советской Армии не только по путевкам партбюро «Ленфильма». Мы вошли в актив военно-шефской комиссии, участвовали в выступлениях концертных бригад Ленинградского Дома Красной Армии. Работы было много: то и дело раздавался телефонный звонок — приглашение выступить в частях, расположенных в городе, или выехать на фронт; то и дело, поторапливая, гудел под окнами нашего дома сигнал автомашины...

Мы не могли уехать, бросив эту напряженную работу. Нас не отпускало из Ленинграда сознание того, что мы нужны здесь.

Но наши поездки во фронтовые части с каждым днем становились все короче и короче. Враг вплотную подошел к Ленинграду. В конце сентября 1941 года он был остановлен под Пулковскими высотами.

Однажды после выступления на северном участке Ленинградского фронта, усталые, мы не поехали в город, решив переночевать на даче в Лисьем Носу. Позднее мы узнали, что как раз в эту ночь летчик Севостьянов протаранил над Таврическим садом фашистский самолет, который упал неподалеку от дома, в котором мы жили. В нашей квартире вылетели все стекла... Пришлось заколотить окна досками и переехать на жительство в Лисий Нос.

Лисий Нос! Тихий дачный поселок на берегу Финского залива. Всего лишь четыре месяца назад мы жили здесь в соседстве со студийным дачным городком, населенным ленфильмовцами. Именно здесь в ясный июньский полдень мы услышали о начале войны...

Не узнать теперь дачного поселка. Лисий Нос превратился в военный городок. Линия фронта проходит в двенадцати километрах отсюда.

Политотдел войскового соединения северного участка обороны Ленинграда, узнав о том, что мы живем в районе расположения его частей, пригласил нас в клуб.

— Сегодня будем смотреть новую картину, в которой играете вы, товарищ Гардин: «Антон Иванович сердится»!

Случилось так, что мне до сих пор не довелось посмотреть на экране этот фильм, и теперь я очень обрадовался возможности увидеть своего Иоганна Себастьяна Баха.

По окончании сеанса зрители окружили меня, каждому хотелось знать, как «оживает» портрет Баха. Мне пришлось рассказывать о технике комбинированных съемок, приводить примеры из других картин, знакомых моим собеседникам.

В комнате начальника клуба ко мне подошел молодой боец и попросил послушать его чтение. Бывший ученик студии Большого драматического театра имени М. Горького, он был одним из активистов армейской художественной самодеятельности [1]. Я прослушал его, сделал несколько замечаний об оправдании пауз, посоветовал уточнить интонации...

Оказалось, что среди участников красноармейской самодеятельности было несколько студентов консерватории, Театрального института. Все они работали над созданием концертной программы.

— Если я могу быть полезен вам, располагайте мной. Мы ведь соседи!

Так, незаметно для себя, мы оказались работниками политотдела. Татьяна Дмитриевна написала вступление для программы. Мы оба занимались с чтецами и участниками драматического кружка. Когда через несколько месяцев состоялся смотр красноармейской самодеятельности Ленинградского фронта, двое из наших подшефных вышли в последний тур.

Наша дружба с соседями — армейскими частями — крепла с каждым днем. Командир зенитного полка, расположенного рядом с нашей дачей, построил для нас крепкий блиндаж.

Накануне Октябрьских праздников 1941 года нас пригласили выступить в зенитных частях.

Первый концерт состоялся тут же, в Лисьем Носу, в маленьком дачном домике на Деловой улице, в котором обычно проводил лето кинорежиссер Г. Васильев. Электросеть не работала, киномеханик устанавливал в саду динамо. Мы с трудом протолкнулись в так называемую «большую комнату», заполненную, как трамвай в часы «пик».

На стене висела простыня с грубым швом посередине, а кинопередвижка стояла в другой комнате. Начали концерт с демонстрации фильма «Путь мастера», смонтированного из частей фильмов, в которых я снимался. На экран то и дело

---

[1] Это был В. Стржельчик — ныне артист Большого драматического театра имени М. Горького, исполнитель роли Грекова во «Врагах» М. Горького, Леля в «Снегурочке» А. Островского и др.

проицировалась чья-либо тень. Киномеханик бранился, переставляя бойцов с места на место, заставляя их расположиться так, чтобы луч света доходил до экрана без помех. Но вдруг изображение на экране начало расплываться.

— Это объектив запотел. Комната мала, а народу много, — пояснил механик.

Когда закончился сеанс, должны были начать свой концерт мы. Играли давно подготовленный для концертных выступлений эпизод из «Иудушки Головлева». Стиснутые со всех сторон, мы еле ухитрились снять пальто. Зрители с трудом освободили полуметровую площадку — нашу сцену.

Татьяна Дмитриевна вынуждена держать гитару грифом вверх — иначе неизбежно заденет кого-нибудь, а когда нужно освободить руки, передает подержать гитару ближайшему зрителю. Исполняем весь эпизод, не двигаясь с места... Но слушают нас внимательно и награждают дружными аплодисментами.

Потом Татьяна Дмитриевна читает стихи советских поэтов, а мне, как это случается почти всегда, приходится отвечать на многочисленные вопросы о киноискусстве.

Окончив концерт для зенитчиков лисьеносовской батареи, мчимся на машине в Осиновую рощу, в расположение другой зенитной батареи.

Холмы Осиновой рощи утопают в снегах. В этом году зима наступила необычайно рано...

Из-под елки выходит в белой шубе и сам белый, как дед Мороз, часовой. Сопровождающий нас политработник зенитной части называет пароль и ведет нас через сосновый бор к дому, где должны мы выступать.

Концерт начинаем сценой из «Иудушки Головлева». Сказаны только первые фразы... вдруг зрители срываются со своих мест, и через два-три мгновения мы, артисты, остаемся одни.

Спустя полминуты раздаются залпы зениток...

Медленно, нехотя возвращаются в комнату шофер, киномеханик и бойцы—участники группы самодеятельности армейского клуба, приехавшие с нами на этот концерт.

— Прогнали. Делать, говорят, вам тут нечего.

Молчим, прислушиваемся. Бьют зенитки. А в паузах — тишина зимнего вечера. Черные разлапистые ели за окном. Чистый, спокойно улегшийся снег. Родные мягкие сумерки северной русской зимы.

— А мы хотим поставить большой спектакль, — говорит один из клубных активистов, обращаясь ко мне.

— Труппу сколотили?

— Да, кажется, хватит...

— В былые времена труппу примеряли точно по «Ревизору». Если все роли «Ревизора» расходятся, значит, труппа есть, можно ставить любой спектакль.

— А вы играли в «Ревизоре»?

— Много раз, и с таким Городничим, как Давыдов! В 1911 году вместе с Владимиром Николаевичем Давыдовым мы совершили гастрольную поездку по Сибири. И в каждом городе начинали «Ревизором». Городничего играл Давыдов, а я — Земляника. Играли мы и «Свадьбу Кречинского». Владимир Николаевич — Расплюева, я — Кречинского.

Снова наступает молчание. Я вижу, что бойцы, находившиеся с нами, приуныли от того, что в боевой час оказались не у дел... Они прислушиваются к гулу фашистских самолетов, тревожно глядят в окна. Я понимаю, как им трудно сейчас чувствовать себя «ненужными». Чтобы отвлечь их, я рассказываю о давыдовском Городничем, о том, как неподражаемо играл Давыдов, один из великих русских актеров, роли Расплюева, Фамусова...

Увлеченные живой беседой, ни я, ни мои слушатели не услышали отбоя воздушной тревоги. Вдруг распахнулись двери, и вошли зенитчики. Пришлось прервать «вечер воспоминаний» и продолжать, вернее, снова начать наш концерт.

Пожалуй, ни на одном таком концерте мы не ограничивали свою роль одним лишь исполнением своих прямых обязанностей. Живая беседа всегда была непременной частью наших выступлений. И, скажу откровенно, случалось, что она приносила больше удовлетворения, чем исполнение концертных номеров.

На одном из фронтовых концертов я впервые прочитал полное высокого патриотического пафоса стихотворное послание великого казахского акына Джамбула ленинградцам. Стихотворение это было напечатано в «Правде», затем, изданное в Ленинграде отдельной листовкой, разошлось в сотнях тысяч экземпляров среди бойцов Советской Армии и населения го-

рода. В этом стихотворении нашло свое прекрасное воплощение всепобеждающее чувство единства советского народа с защитниками осажденного врагами, но героически обороняющегося Ленинграда. Подлинным величием дышало эпическое обращение старейшего советского народного поэта к ленинградцам:

«Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя!
. . . . . .
Ленинград сильней и грозней,
Чем в любой из прежних годов.
Он врага отразить готов!
Не расколят его камней,
Не растопчут его садов».

В дни, когда мы, ленинградцы, начинали чувствовать все тяжкие лишения жизни в осажденном городе, ободряющей, твердой верой в близкую победу звучали чудесные строки Джамбула:

«Беспечален будь, Ленинград!
Скажет Сталин: «В путь.
В Ленинград!» —
Все пойдут на выручку к вам,
Полководческим вняв словам.
Предстоят большие бои,
Но не будет врагам житья!
Спать не в силах сегодня я...
Пусть подмогой будут, друзья,
Песни вам на рассвете мои,
Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя!..»

Весь мир, все свободолюбивое человечество с восхищением следили за коллективным подвигом тружеников Ленинграда и воинов Ленинградского фронта. На этот подвиг вдохновляли ленинградцев высокое патриотическое чувство, глубоко свойственное советским людям, беззаветная решимость отстоять свою честь и независимость, любовь к родному городу. Одним из важнейших источников силы и беспримерного мужества тружеников и защитников города-героя было то, что они и в грозном кольце вражеской блокады никогда не чувствовали себя отрезанными от своей великой Родины, от «Большой земли». Чувство единства советского народа, твердая вера в то, что помощь придет, что все советские люди, партия, Сталин ни на минуту не забывают о Ленинграде, — вот что поддерживало и питало героическую стойкость ленинградцев.

Их не сломили ни варварские бомбежки, ни методические артиллерийские обстрелы города из дальнобойных орудий и крупнокалиберных минометов, ни голод, ни холод. В декабре 1941 года паек ленинградцев был доведен до ста двадцати пяти граммов хлеба в сутки. Не было топлива, электроэнергии; прекратил работу городской водопровод. Вереницы ленинградцев спускались за водой к прорубям на Неве. Лютые морозы, необычайные даже для такого северного города, как Ленинград, преследовали их даже в квартирах, где разбитые оконные стекла были заменены фанерой, тряпками, просто бумагой...

Навсегда остались в памяти эти дни.

Вот иду я по одной из ленинградских улиц, вглядываясь в людей, проходящих мимо, и не усталость, не вялость от голода и холода, а суровое упорство вижу на каждом лице:

— Сил нет, но все равно дойду. Надо дойти!..

Боец, с которым я разговорился в длинной очереди за газетой, любовно гладит свежесверкающее ложе автомата и, улыбаясь, говорит:

— Скажи, пожалуйста, ленинградской марки автомат, а?!

В Ленинграде в эту пору освоили новое производство!

Вернувшись домой после концерта в одном из городских госпиталей, Татьяна Дмитриевна рассказывает историю пожилого врача-хирурга. Недавно во время боев у станции Лигово привозят в госпиталь новую партию раненых.

— Безобразие,— возмущенно бросает хирург, проходя мимо шофера, который привез раненых из медсанбата.— Первичная обработка ран никуда не годится.

— Наш доктор сам ранен,— оправдывается шофер,— еле держится на ногах...

Тогда старый хирург передает свое дежурство и на этой же машине едет на фронт заменять раненого врача...

По Таврической улице двое мальчиков, лет четырнадцати-пятнадцати, везут на салазках седоусого человека, поверх шубы закутанного шерстяным платком.

— В больницу везете дедушку? — спрашиваю я.

— Это не дедушка, а старший мастер нашего цеха. И не в больницу везем, а на завод, на работу...

В госпитале, куда нас пригласили на концерт, нам рассказывают:

— В палату медсестры Ольги Смирновой прибыл больной с плечевым ранением. Ночью он не мог спать, ныла рана, не знал, как уложить руку поудобнее. Подошла к нему сестра, подложила свои ладони под локоть раненого, приподняла больную руку. Ему стало легче. «Одну минуточку,— проговорил он засыпая. — Подержите так одну минуточку»... Дежурство сестры уже кончилось, но, стремясь облегчить страдания раненого, она не ушла домой. Проснулся он под утро. Сестра сидела попрежнему, держа его локоть на весу. Она была бледна и, выпустив руку раненого, долго не могла двигать собственными руками — они одеревенели...

Попав в обстреливаемый район, стою под аркой ворот. Мимо, еле передвигая ноги, проходит немолодой, с худым, истощенным лицом человек.

— Проходите сюда, переждите обстрел,— предлагаю ему.

— Да ну их к черту! — машет он рукой.— И так опаздываю на работу.

Ради таких людей, ради их каждодневного героического труда строилась легендарная ледовая трасса — дорога жизни, как называли ее мы, ленинградцы, небывалая в истории дорога, созданная по инициативе великого Сталина. Сколько славных жизней спасла она! Какую огромную роль сыграла она в обороне Ленинграда, в его освобождении от вражеской блокады!..

...Недалеко от нашей дачи на Лисьем Носу, на заброшенной железнодорожной ветке, где режиссер Л. Арнштам некогда снимал фильм «Подруги», обосновался бронепоезд. Он совершал свои рейды и, выполнив задание, возвращался сюда, как в укрытие. Вероятно, врагу удалось установить местопребывание бронепоезда, и Лисий Нос вскоре оказался под обстрелом.

Мы стали чаще спускаться в наш блиндаж. Теперь я проводил в нем по нескольку часов в день, начав работу над книгой воспоминаний.

Работала и Татьяна Дмитриевна. Готовила текст для наших концертных выступлений из произведений Чехова, Горького, Лермонтова. Иногда мы репетировали... Нас мучил холод, лютый мороз. И, отрываясь от дел, мы часто начинали разговор словами:

— Когда наступит весна, то...

А когда, наконец, наступила весна, я, по примеру всех ленинградцев, взялся за огородничество. Начинал я это новое для меня дело, так сказать, с теоретической подготовки, прочитал добрый десяток брошюр об огородных культурах. Затем взялся за обработку земли: копал, разрыхлял, удобрял ее. Сеял, поливал, полол...

В предмайские дни 1942 года мы впервые побывали в эскадрилье истребителей, которой командовал Герой Советского Союза В. А. Мациевич. С этого дня завязалась наша длительная и тесная дружба с летчиками, которой мы очень дорожили и о которой всегда вспоминаем с теплым чувством.

Имя Мациевича я знал задолго до того, как познакомился с ним лично. Мне рассказывали о том, как капитан Мациевич сбил в воздушном бою два фашистских самолета, но был поврежден и его истребитель. Чувствуя, что «не дотянет» до своего аэродрома, он спланировал и сел на воды Финского залива. Самолет был доставлен вместе с пилотом на берег буксиром. В тот же день Мациевич вылетел на защиту ленинградского неба во второй раз.

С приглашением от имени командования эскадрильи приехал к нам Герой Советского Союза Д. Оскаленко. В недавнем воздушном бою он получил ранение в голову, руку и ногу, но уже вернулся в строй. Это был опытный, боевой летчик, уже сбивший в воздушных сражениях тринадцать вражеских самолетов.

Мы и не заметили, как подъехали к аэродрому: так хорошо он был замаскирован. Спустились в просторную штабную землянку. Киномеханик уже налаживал передвижку. Фильм «Путь мастера», который я привез с собой, передали ему. Оскаленко познакомил нас с командиром эскадрильи Мациевичем, его заместителем по политчасти, летчиками. Во время просмотра мне задавали вопросы, возникавшие по ходу фильма. После картины пригласили нас ужинать в жилой дом летчиков.

— Хотите, теперь мы вам дадим концерт? — предложил Мациевич и сел за пианино.

Он сыграл вальс из «Евгения Онегина». Потом отлично сыграл одну из баховских торжественных фуг. По инициативе Оскаленко, пели хором русские песни и особенно любимую нашими хозяевами задушевную песню о девушке, которая ждет своего любимого.

Расстались дружески, пообещав вскоре встретиться. И в самом деле летчики стали постоянными посетителями нашего до-

ма. Одни приходили за книгами, другие поиграть в шахматы со мной. Да и мы бывали у летчиков часто и приходили к ним не на концерт, а просто поговорить, поделиться новостями...

Теперь, когда поднимались в воздух «наши» истребители, мы выходили во двор и считали, сколько их. Потом ждали возвращения. Волновались: все ли вернутся?

— Что случилось? Кто из вас опоздал вчера? — бывало, спрашивали мы у Оскаленко.

— Ничего особенного. Гришин заблудился в облаках! Но все в порядке, самолет вернулся на свою базу...— Но вот Оскаленко усмехается не свойственной ему горькой усмешкой и продолжает.— Однако не всегда можно сказать, что «все в порядке» только потому, что самолет вернулся на свою базу! На днях мы еще только готовились к вылету, вдруг видим— тянется к аэродрому ястребок. Сел как-то странно, косо пробежал по посадочной площадке. Мы побежали к самолету — летчик не выходит. Открыли капот кабины, видим — капитан Б. с Левашевского аэродрома. Сидит, не двигается. Мы окликаем. Молчит. «Ну, думаем, тяжело ранен, потерял сознание». Прибежал врач и после минутного осмотра говорит: «Умер! Две-три минуты назад умер...» Значит, из последних сил вел машину, не позволил смерти взять себя, пока не привел самолет на аэродром...

Вот какие у нас люди!

Летом 1942 года я часто бывал в Ленинграде. Попрежнему продолжались артиллерийские обстрелы и бомбежки, попрежнему город жил в кольце блокады. И все же кончилась голодная, холодная зима. Город чист и опрятен, оживлен. Триста тысяч ленинградцев каждый день в течение нескольких недель трудились над очисткой города: подметали, убирали развалины разбомбленных домов, чинили разбитые мостовые и тротуары... На эти ежедневные «воскресники» с радостью приходили все: рабочие, инженеры, врачи, зенитчики, моряки.

В апреле по Невскому проспекту прошел первый трамвай... Помню, как приветствовали его мы все, находившиеся в этот час на Невском. Люди останавливались и с радостью в глазах долго глядели ему вслед. А вожатая, немолодая женщина в форменной фуражке, весело улыбалась и беспрестанно звонила... от радости!

Бульвары, скверы, дворики, каждый клочок земли в городе был обработан и засеян. Ленинградцы готовились к новой трудной зиме.

Росли кочаны капусты в скверике перед Исаакиевским собором и на площади у Московского вокзала, кудрявая зелень моркови и бело-лиловые цветы картофеля — на бульваре Профсоюзов и на Марсовом поле.

А в некоторых садах, несмотря на то, что Ленинград был фронтом, распускались нежные, радостные цветы. До чего прекрасными казались они уставшим от горестных впечатлений глазам!

Однажды, скрываясь от бомбежки в подъезде дома на углу Литейного и Владимирского, я встретил А. Заржицкую, киноактрису, которая некогда играла роль моей дочери в фильме «Мертвая душа». Она очень похудела, выглядела, как девочка-подросток... Оказывается, не эвакуировалась с «Ленфильмом» в Алма-Ату, а поступила в театр Балтфлота. Играет в Кронштадте, в морских бригадах, на кораблях. На груди у нее медаль «За отвагу». Вспоминаем о былых временах, называем друг другу имена ленфильмовцев, оставшихся в Ленинграде, составивших отряд студийного МПВО. Они героически охраняли здания киностудии и оставшееся оборудование, вели дежурство по противовоздушной обороне, тушили на территории студии десятки зажигательных бомб, брошенных фашистскими самолетами. На своем посту погибли наши друзья: актер Кириллов, режиссер Иогансон, художник Мейнкин, звукооператор Бутаков...

Лето 1942 года было порой памятных встреч.

В час, когда шел артиллерийский обстрел Лисьего Носа, в дверь нашего блиндажа раздался вежливый стук.

— Войдите! — не без удивления пригласила гостя Татьяна Дмитриевна.

Открылась дверь, и вошел морской офицер с погонами военврача второго ранга.

Это был С. Шишко — бывший ученик Госкиношколы, актер, игравший роль Рылеева в «Декабристах» Ивановского, снимавшийся с Татьяной Дмитриевной в картине «Четыреста миллионов».

Как оказалось, служит он в одном из Кронштадтских госпиталей. И, прибыв из Кронштадта на лисьеносовский пирс, узнал, что мы живем здесь...

А сколько старых друзей и знакомых мы

встретили в день нашего творческого вечера в Большом зале Ленинградской филармонии!

Только по расклеенным в городе афишам узнали многие из них, что мы продолжаем работать в Ленинграде.

После землянок, скудно освещенных дачных комнат и темных госпитальных коридоров еще более великолепным показался нам белоколонный зал филармонии.

Концерт из двух отделений продолжался полтора часа.

Кроме номеров, о которых уже сказано выше, мы теперь исполняли инсценированные рассказы А. П. Чехова.

Концерт в филармонии был для нас праздником. За ним снова начались наши будни, полные повседневного труда.

В кружках самодеятельности моряков лисьеносовской военно-морской транспортной базы я ставил пьесу «Разлом».

Попрежнему продолжались наши концерты в армейских клубах и госпиталях, для бойцов действующих частей. Выступали мы теперь уже не только у фронтовых соседей, но совершали и дальние поездки.

Возвращаясь поздно вечером после концерта у артиллеристов (это было 27 сентября 1942 года), мы нашли стоящим у калитки нашей дачи одного из летчиков эскадрильи Мациевича. Мне сразу показалось странным выражение его лица.

На наше приветствие он еле ответил. Помолчал с полминуты, глядя куда-то в сторону, потом сказал:

— Дима Оскаленко не вернулся. Погиб в бою...

Постоял минуту и пошел, забыв попрощаться с нами.

Молодой, красивый, веселый, ласковый с друзьями, Оскаленко был человек поистине незаурядных душевных качеств. Он был летчиком по призванию, бойцом по характеру, подлинным советским патриотом по всему своему духовному складу. Отвага и мужество в бою были естественным проявлением его личных свойств, воспитанных партией и комсомолом. Именно поэтому так любили его друзья. В моем сознании до сих пор понятие «Герой Советского Союза» неизменно остается связанным с обликом Дмитрия Оскаленко.

* * *

В конце января 1943 года в результате ожесточенных боев войска Ленинградского и Волховского фронтов, действуя с двух сторон, прорвали кольцо вражеской блокады Ленинграда. На полосе земли, тянущейся от Шлиссельбурга по южному берегу Ладожского озера через Синявинские болота к «Большой земле», под непрестанным огнем противника наши саперные части и герои-железнодорожники проложили новую ветку, новую «дорогу жизни» в Ленинград.

Осада Ленинграда еще не была снята. Гитлеровские полчища еще стояли у восточного склона Пулковских высот, вражеская артиллерия все еще била по городу из Петергофа и Володарска. Но кольцо блокады дало трещину.

Как ни учащали враги варварские бомбежки и обстрелы, стараясь постоянно напоминать нам о продолжающейся осаде Ленинграда, жизнь города резко изменилась. Каждый понимал, что теперь недалек окончательный разгром гитлеровцев под стенами города Ленина! Каждый из нас сознавал, как велико значение прорыва блокады и установления прямой связи осажденного Ленинграда со всей страной. Каждый из нас, ленинградцев, делал свое дело с новой энергией, с удвоенными силами.

Тяга тружеников и защитников Ленинграда к культуре и искусству, проявлявшаяся даже в самую трудную пору блокады — зимой 1941/42 года—стала еще более ощутимой.

Участились и наши концертные выступления.

В начале лета 1943 года был организован мой творческий вечер в Доме Флота в Кронштадте.

С берега Лисьего Носа мы видели воздушные бои над этой морской крепостью, слушали каждый день грохот ее артиллерии. Зимой по ледяной дороге, часто разбиваемой снарядами, ходили с Лисьего Носа в Кронштадт аэросани, летом — морские транспорты.

Железнодорожная ветка, подвозившая продовольствие и боеприпасы для Кронштадта и южного берега, подходила к самому пирсу. Она непрерывно разрушалась вражеской артиллерией и восстанавливалась нашими саперами.

Подъезжая сейчас к пристани, мы встретили знакомых моряков из военно-морской транспортной базы. Двое из них на носилках несли раненого товарища.

Это был один из участников краснофлот-

ского кружка художественной самодеятельности, которым я руководил. Его ранило осколком снаряда при обстреле.

— Попросите, пожалуйста, командира,— обратился он ко мне,—чтобы меня не отправляли в тыловой госпиталь... Как я вернусь оттуда в свою часть сюда, на Ленинградский фронт? Я и тут, в медсанбате отлежусь и — обратно к себе...

На пирсе я разыскал начальника базы и передал ему просьбу моряка.

— Вы думаете, только он боится попасть в далекий тыл? — улыбнулся командир. — Всем хочется до победного конца оборонять Ленинград. Хорошо, я поговорю с врачами. Если рана не очень опасна и не требует длительного лечения, попрошу оставить его в медсанбате.

Путь по заливу мы прошли на катере быстро и без приключений. На котлинском берегу нас встретил представитель Дома Флота и отвез в офицерскую гостиницу.

Стены комнаты, в которую нас поместили, были покрыты трещинами.

— Вчера к нам во двор попало два снаряда,— спокойно объяснила старушка уборщица.

Немного отдохнув и переодевшись, мы отправились на первый концерт в клуб «морских охотников».

Каждый день мы читали в газетах об отважной работе наших катеров. Они выслеживали транспорты противника, часто вступали в неравный бой с конвоирующими транспорты противника судами, совместно с нашей авиацией и подводным флотом уничтожали тысячи тонн вражеского груза, топили гитлеровские корабли.

Враг с остервенением обстреливал форты и кронштадтские пристани, сбрасывал с самолетов мины и глубинные бомбы, но не мог парализовать действия отважных моряков советского катерного флота.

Понятно, с каким интересом мы вглядывались в лица наших зрителей, отыскивая среди них знакомых по газетным снимкам героев.

Творческий вечер прошел хорошо.

В одиннадцатом часу, когда только что кончился концерт, ко мне в уборную вошли два морских офицера в парадной форме, с орденами и гвардейскими значками на мундирах.

— Моряки кораблей подводного плавания просят вас прибыть в клуб подплава! — чеканно отрапортовал один из них.

— Конечно, если вы устали, можете отказаться. Но вот нам,— улыбнулся другой,— не простят того, что мы не смогли уговорить вас.

Ни я, ни Татьяна Дмитриевна и не подумали отказаться.

Когда мы прибыли в клуб подплава, зал был переполнен. Шел кинофильм.

— Какая картина? — спрашиваю у наших провожатых.

— «Степан Разин».

— Значит, наш концерт, можно сказать, уже начат.

Большого концерта мы уже не могли дать: было поздно. Но после двух-трех номеров (сцена из «Иудушки Головлева», рассказы Чехова), как обычно, меня окружили и засыпали десятками вопросов...

Ехали в гостиницу по совершенно пустым улицам, необычайно чистым и строгим. Печать корабельной опрятности лежала на всем городе.

Утром отправились выступать на линкор «Марат», вечером — в клуб эскадры миноносцев. Через день была назначена повторная встреча в Доме Флота...

И так изо дня в день. Но усталости мы не чувствовали. Работать было легко и радостно, потому что принимали нас всегда радушно.

В заключение последнего концерта начальник Дома Флота под общие аплодисменты передал нам почетные грамоты — благодарность моряков за наши выступления.

Этот концерт мы кончили очень поздно и, на ходу застегивая пальто, сбежали к машине, чтобы не задерживать катера, на котором должны были отправиться домой, но как ни торопились, все-таки шли по заливу в неположенное время, и встречные катера старательно высвечивали нас.

Через час мы дома. Я уговариваю наших спутников-моряков переночевать у нас на даче.

— Сегодня спокойно. Отдохните! — уверяю я.

И в самом деле вечер выдался тихий, еле светится серп луны из-за легких перистых облаков.

Пока Татьяна Дмитриевна устраивает ночевку нашим гостям, я, усталый, сажусь в кресло и начинаю дремать...

Вдруг до меня доносятся какие-то далекие звуки. Сначала я не придаю им особого значения — они кажутся привычными:

где-то вдали бьют зенитные пулеметы. Из-за высоких сосен появляется в небе луч прожектора. Потом — целый поток лучей. Они беспокойно шарят по небу... Вероятно, вражеские самолеты снова летят на Ленинград. Зенитчики, расположенные в нашем районе, преграждают им путь. Удивляет меня только то, что вокруг стало уж очень светло — все залито мертвенно белым светом.

Выхожу на крыльцо и вижу, что над головой, высоко в небе, висят три мощные «люстры». Это немецкие осветительные ракеты на парашютиках. Я видел их много раз, но всегда вдали... Теперь они освещают Лисий Нос. Будут бомбить?

Возникший где-то далеко наверху тонкий свист, приближаясь, превращается в звериный вой.

Оглушительной силы разрыв! Я чувствую, как задрожало все здание нашей дачи. Ступеньки крыльца словно попытались уйти из-под моих ног.

Зенитчики неистовствуют. Земля, небо — все вокруг грохочет, стонет, содрогается.

Со страшным шумом и свистом пролетело и врезалось в землю неподалеку от нашей дачи что-то огромное, пылающее...

— Сбитый неприятельский самолет!

Я бегу в комнаты. Надо уговорить моряков спуститься в блиндаж. Ну и подвел я их! Наверное, сердятся. Но они встречают меня улыбкой.

— Что и говорить, Владимир Ростиславович, у вас в Лисьем так спокойно, прямо благодать!

...Утром я узнал, что целью вражеской бомбардировки являлся аэродром, расположенный поблизости. К счастью, он нисколько не пострадал. Фашистским летчикам было не так-то просто целиться под огнем зенитных батарей; они сбросили свой бомбовый груз на дачный поселок и ушли. Погибло сто пятьдесят человек, главным образом женщин и детей.

В клубе морской базы в тот вечер выступала бригада ленинградских артистов. Когда началась бомбежка, кое-кто из присутствующих (местных жителей, приглашенных на концерт) устремился к выходу. Но вышел на сцену начальник клуба и запретил кому бы то ни было покидать зал.

— Здесь вы защищены хотя бы от осколков. Оставайтесь на местах! Товарищи актеры, прошу продолжать концерт.

Трудно сказать, насколько могли актеры отвлечь зрителей от того, что творилось за стенами клуба. Но никто не вышел и, быть может, благодаря этому была спасена жизнь многих людей.

Это далеко не единственный случай, когда артисты продолжали свою работу, несмотря на опасность.

Может быть, именно потому так любили и берегли актеров наши советские воины, что понимали всю трудность их работы в боевой обстановке.

На сборных концертах в частях Ленинградского фронта и в самом Ленинграде я часто встречался с актерами, оставшимися в осажденном городе: с народными артистами СССР В. А. Мичуриной-Самойловой, П. З. Андреевым, с народными артистами РСФСР С. П. Преображенской, Б. А. Горин-Горяиновым, с заслуженными артистами О. Г. Иордан, И. А. Нечаевым, А. Б. Бениаминовым и другими. Неподалеку от нас жил народный артист Армянской ССР Ваграм Папазян, который также принимал живейшее участие в военно-шефской концертной деятельности.

Группа ленинградских актеров во главе с заслуженными артистами М. П. Домашевой, В. Р. Стрешневой, А. А. Кострички-ным, М. С. Павликовым организовала в блокированном Ленинграде Новый драматический театр, который оказался творчески крепким организмом и существует по сей день.

Вся эта большая группа артистов была собрана 2 июля 1943 года в Ленинградском Доме искусств. Были вызваны из Лисьего Носа и мы.

Едва все вошли в зал Дома искусств, как начался артиллерийский обстрел Невского проспекта.

С опозданием пришел бледный и слабый после недавно перенесенного воспаления легких народный артист РСФСР Б. А. Горин-Горяинов. Встретились тепло, по-дружески.

В тот вечер он с увлечением рассказывал мне о своей работе над книгой воспоминаний... И оказалось, что это наша последняя встреча... Спустя два месяца Борис Анатольевич скончался от болезни сердца.

Открывая торжественное заседание, представитель Ленинградского Совета произнес краткую речь, в которой сообщил, что артистами, работающими в Ленинграде с начала осады, дано более тридцати пяти

тысяч концертов для частей войск фронта и населения города. Хороший, хотя и неполный итог! Ведь наша работа еще продолжается!

Затем всех приглашенных вызывали на эстраду и вручали медали «За оборону Ленинграда».

Нашу актерскую будничную работу причислили к тому великому делу, которое так торжественно называют сегодня героической обороной Ленинграда!

Большое счастье быть участником такого великого патриотического дела. Правда, в эти годы я был оторван от основного вида своей творческой деятельности — от кинопроизводства. Но все же был рад, что нашел плодотворную возможность применять свои силы и опыт.

Созданная в Алма-Ате новая производственная база кинематографии объединила силы Московской, Ленинградской и Киевской киностудий. Новые фильмы доставлялись в Ленинград и в части Ленинградского фронта с некоторым опозданием. Но все же я пользовался каждым случаем, чтобы посмотреть их.

Эти фильмы, обладающие большой силой эмоционального воздействия, вызывали чувство справедливого гнева против гитлеровских захватчиков, чувство законной гордости и восхищения бесстрашной борьбой мужественных советских людей в тылу врага.

Впоследствии, в 1944—1945 годах, в послевоенные годы была создана целая серия превосходных художественных фильмов, посвященных беспримерным подвигам советского народа в Великой Отечественной войне. Но важно отметить, что уже в первых картинах, выпущенных нашей кинематографией еще в ходе самой войны, работники советского киноискусства глубоко поняли и сумели отразить правду жизни, силу морально-политического единства советских людей, величие дела защиты Родины...

Серьезный боевой экзамен держали в годы войны работники документально-хроникальной кинематографии. Блестяще справлялись они с трудной задачей создания кинолетописи Великой Отечественной войны.

В статьях и книгах, посвященных работе советских кинематографистов в годы Великой Отечественной войны, редко пишут о весьма значительной, хотя и внешне малозаметной работе нашей военно-учебной кинематографии. Живя бок о бок с воинами действующих частей, тесно связанный с их повседневной жизнью, я отчетливо понимал, какое огромное значение имеют военно-учебные фильмы в боевой подготовке нашей армии. Некоторые из этих фильмов я видел в полковых клубах-блиндажах, в штабных землянках. Вот одночастные картины — «Стреляй метко», «Преодоление заграждений в наступательном бою», «Штыком и прикладом» — о технике и приемах рукопашного боя; двухчастные—«Борьба с вражескими танками», «Карманная артиллерия» — о гранатах... Их было десятки, учебных фильмов, дающих нашим воинам предметные уроки тактики и владения оружием. Наши солдаты любили эти маленькие, отлично снятые фильмы, смотрели их по нескольку раз, учились на них.

Немалый вклад сделала советская кинематография в дело победы над врагом. Ведь и старые наши картины «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Щорс», «Суворов», «Богдан Хмельницкий» и многие другие получили в дни войны второе рождение. Наши воины смотрели эти картины по-новому, новыми глазами.

Приехав однажды на концерт несколько раньше назначенного времени, я попал на киносеанс, устроенный темным осенним вечером на лесной полянке. Зрители — бойцы морской бригады (так назывались пехотные части, укомплектованные моряками). Смотрели они фильм «Мы из Кронштадта».

Напомню прекрасно поставленные режиссером Е. Дзиганом заключительные кадры.

В бешеной панике бежит белогвардейский полк, преследуемый отрядом революционных моряков. Во главе отряда — герой фильма матрос Артем Балашов. Сначала поодиночке, потом целыми группами останавливаются белые солдаты, бросают оружие, поднимают руки... Но моряки идут вперед сквозь ряды сдающихся, настигая тех, кто еще пытается отстреливаться. Вот сгрудились белые офицеры у обрыва высокого балтийского берега. В образовавшейся давке столкнули с обрыва полковника. Летит в море полковник с истошным воплем. Неудержимо приближается к толпящимся над обрывом белым офицерам грозный отряд революционных матросов. И в страхе перед ожидающим их справедливым возмездием белые бросаются с

обрыва в воду. Один за другим летят они вниз, словно могучий буран сносит их с высокого берега. И выходит отряд моряков на очищенную от белых вершину обрыва. Впереди — Артем Балашов. Последние его слова, которыми кончается фильм, полны сознания несокрушимой силы революции:

— А ну, кто еще хочет в Петроград?!

Луч света погас на полотнище, натянутом между деревьями, и гром аплодисментов прокатился по лесной поляне. Прожектор осветил устроенный перед экраном помост, но наши зрители еще долго не могли успокоиться. И мне казалось, что боевой клич моряка-балтийца, осовремененный в сознании зрителей, еще гремит над лесной поляной.

— А ну, кто там еще надеется покорить наш Ленинград?!

На этом концерте мы собирались выступить с инсценировками рассказов Чехова. Но выйдя на помост и проникшись настроением зрителей, Татьяна Дмитриевна взглянула на меня и... начала читать «Песню о Соколе»!

Через несколько дней мы были приглашены горкомом ВЛКСМ и гороно на встречу с ленинградскими школьниками в кинотеатре «Молодежный».

Ребята только недавно, позже обычного, закончили свой самый трудный учебный год. (В течение предыдущего учебного года 1941/42 ленинградские школы почти не работали.) Они учились под грохот артобстрелов, иной раз в часы бомбежек, перенося занятия в бомбоубежища, устроенные в подвалах школ.

Самым интересным для меня был не концерт, а беседа со школьниками в фойе кинотеатра. Я рассказывал ребятам о нашей работе в армии, отвечал на бесконечные расспросы о кино. И с интересом расспрашивал своих собеседников об их жизни, учебе. С удивлением я слушал рассказы о храбреце Коле, который сбросил с крыши школы двенадцать вражеских «зажигалок» (так небрежно и презрительно называли они зажигательные бомбы), о пионервожатой Люде Сокольской, которая вынесла со школьного двора и сбросила в Неву бомбу замедленного действия...

— Мы потом все время ждали, когда разорвется эта бомба на дне Невы. Но она не разорвалась. Люда говорит, что, может быть, эта бомба была не замедленного действия, а просто плохая, бракованная. Может быть, рабочие нарочно испортили ее еще на заводе. Но ведь когда Люда взяла бомбу в руки и побежала к Неве, она этого не знала! — восторженно говорила моя голубоглазая собеседница с красным пионерским галстуком на груди.— Значит, Люда — все равно настоящая героиня!

Я не мог не согласиться с таким здравым суждением.

С интересом слушал я рассказ о том, как в средней школе № 24 Смольнинского района ребята готовили самодеятельный спектакль «Недоросль» и как фашисты испортили им премьеру. В середине первого действия раздался сигнал воздушной тревоги, и вдруг директор школы вошел в комнату Простаковых и, обращаясь к зрителям, потребовал, чтобы цепочкой, начиная с последнего ряда, все спустились в бомбоубежище.

— А нашим артистам, — со смехом рассказывал исполнитель роли Скотинина, — он не разрешил пересдеться. Так и пошли мы в бомбоубежище в театральных костюмах.

Потом меня познакомили с двумя мальчиками, которые пришли в Ленинград из оккупированного немцами города Пушкин. Ползком они пробирались через вражеский передний край, два часа просидели в луже, образовавшейся на дне воронки на «ничьей земле», так как «фашисты начали пускать осветительные ракеты», и, промокшие до костей, продрогшие, под утро снова стали ползти вперед, пока не были обнаружены нашим боевым охранением...

...Ранним утром 15 января 1944 года Ленинград проснулся от неимоверной силы артиллерийской канонады. Казалось, все грозы неба собрались воедино и грохочут беспрестанно. Гудел воздух, гудела земля под ногами, дрожали стекла...

— Наши!

— Начали!

Да, началось великое ленинградское наступление, предпринятое по гениальному Сталинскому стратегическому плану, в двенадцать дней покончившее с вражеской осадой Ленинграда. Полчища гитлеровцев были разгромлены наголову.

27 января Ленинград был окончательно освобожден от блокады. Вечером этого дня засветился наш город-герой праздничными огнями и фейерверком салюта.

«Великая победа одержана советскими

войсками под Ленинградом. Наши войска взломали мощную систему долговременных, глубоко эшелонированных укреплений противника, разгромили сильную группу немецких войск, полностью освободили Ленинград от вражеской блокады и варварских артиллерийских обстрелов», — было сказано в приказе Верховного Главнокомандующего товарища Сталина к XXVI годовщине Красной Армии.

Разгромив врагов под стенами города, наши войска продолжали свое наступательное движение.

И вот настал день, когда мы вслед за войсками Ленинградского фронта выехали за пределы кольца бывшей блокады...

Едем в освобожденную от гитлеровских захватчиков Гатчину.

Международный проспект, тяжело израненный бесчисленными обстрелами. Пулковские высоты с кладбищем героев обороны Ленинграда на крутом скате холма, на вершине которого печальные руины Пулковской обсерватории.

За Пулковом начинаются минные поля. То и дело встречаем медленно шагающих по обочине дорог минеров с похожими на удочки «щупами».

Проехали мимо Вороньей горы, с которой враги два года обстреливали город. За Красным Селом обнесенный двумя рядами колючей проволоки фашистский концлагерь.

А потом — разгромленные, сожженные села, руины и пепелища справа и слева от дороги. Разбитые гитлеровские танки, исковерканные самолеты со свастикой на крыльях, разбитые орудия...

Наконец въезжаем в Гатчину. Первое, что встречаем в черте города, это огромное кладбище фашистских вояк. Березовые кресты и заржавленные шлемы на них.

Площадь перед Гатчинским дворцом чисто выметена. В центре ее — обнесенная деревянным заборчиком свежая могила Героя Советского Союза Бойцова, погибшего в бою за Гатчину.

Дворец пострадал от пожара. Но цела на своем мраморном пьедестале напыщенная фигура Павла, манерно оперевшегося на шпагу... Гитлеровцы не тронули памятника этого поклонника прусской военщины.

По сохранившимся ступеням входим во дворец. Груды осколков мрамора, хрусталя, бронзы. С потолка свешивается разбитый стеклянный фонарь-люстра, а рядом в широкой пробоине голубеет небо. Мимо нас проходят женщины с носилками, на которых уложены только что вырытые из земли античные статуи.

По каким-то немыслимо загроможденным камнями переходам попадаем в правый флигель, где сохранилось несколько помещений и уже сидит за письменным столом смотритель Гатчинского дворца...

Он рассказывает нам о том, как среди руин, в покинутых захватчиками домах, на дорогах, в канавах обнаруживаются брошенные отступающими врагами украденные из дворца ценности.

После осмотра дворцовых руин идем на концерт.

Полк, выведенный из боя на отдых, расположился в бывшей казарме. При немцах, очевидно, здесь была тюрьма. На стенах огромного казарменного зала сохранились предсмертные слова фашистских жертв. На ограде — немецкие надписи-окрики.

Так свежи были здесь следы страданий, перенесенных нашими людьми, что на душе стало тяжело.

Демонстрировать фильм было невозможно из-за отсутствия электрического тока.

Начиная свой монолог, я поднял керосиновую коптилку, освещая лицо. От моего дыхания заколебался жалкий огонек, погас. Пришлось продолжать концерт в темноте. Из узких окон наползали серые сумерки...

Подавленные впечатлениями этого дня и вместе с тем с удовлетворением сознавая, что за три года впервые выступали вдали от Ленинграда, мы возвращались домой.

Луна прикрыла серебристым светом изувеченные войной поля. Еще не успела ожить освобожденная земля. Но уже не нарушали ее покоя воющие и рвущиеся снаряды.

Гитлеровцы отступали, и вслед за ними в фашистскую Германию уходила война...

В эти годы, ведя большую концертную работу, я был оторван от кинопроизводства. Но мои выступления перед армейскими зрителями всегда были выступлениями актера кино. Во всяком случае я всегда чувствовал себя работником советской кинематографии, никогда не забывал, что выступаю перед зрителем как представитель кино, как пропагандист киноискусства. Мне постоянно приходилось отвечать на вопросы о кино, рассказывать о

том, как создается фильм, читать чуть ли не целые лекции о кинопроизводстве.

В программу наших концертов почти всегда входила юбилейная картина, составленная из частей ряда фильмов, в которых участвовал я. Часто перед нашими выступлениями демонстрировались картины «Иудушка Головлев», «Петр Первый», «Степан Разин», «Парень из тайги», «Враги», «Антон Иванович сердится». Но бывали случаи, когда шли и другие картины, к которым я не имел отношения. Тем не менее, как артист кино, я оказывался ответственным перед зрителями и за эти картины. От меня требовали объяснений, высказывали свои критические суждения. И я всегда охотно объяснял, поправлял тех, кто критикует, не поняв чего-то в картине, или соглашался со справедливой критикой.

Таким образом, мое возвращение на сцену, начавшееся еще в 1939 году, не было переходом в театр или на эстраду. Наши выступления в годы войны были особым, как мне кажется, видом концертной деятельности киноактеров, о котором я хочу сказать несколько слов.

Актер, по условиям производства фильма, вынужден играть перед объективом киноаппарата, перед небольшой группой членов съемочного коллектива, которых, конечно, никоим образом нельзя отнести к числу зрителей. Киноактер, в особенности когда он не является одновременно и актером театральным, редко встречается со зрителем, почти не общается с ним. Встречи со зрителем вне творческой обстановки, на премьерах кинофильмов в клубах, в кинотеатрах или на городских и сельских фестивалях, несомненно, очень полезны. Но эти встречи в большинстве случаев носят торжественный, праздничный характер. Между тем творческое общение со зрителем, даже исполнение на эстраде сыгранной в кинофильме роли, всегда очень полезно для актера.

С другой стороны, кинозритель, знающий актера по фильмам, хочет видеть его на сцене, в трехмерном пространстве. Перевод образов с экрана на трехмерную площадку дает зрителю дополнительное представление об образах, да и о самих актерах. Такое же дополнительное представление получают зрители о киноактере, если он выступает на экране в новой роли.

Важно отметить и то, что у киноактера нередко образуются перерывы между участием в съемках одной картины и исполнением новой роли в другой. Выступления на эстраде, как и участие в спектаклях Театра киноактера, создают необходимую непрерывность творческой деятельности киноактера. А это чрезвычайно важно для того, чтобы актер всегда находился в активной «творческой форме».

Годы, проведенные мной вне кинопроизводства, таким образом, не были для меня порой творческого простоя.

...В середине 1944 года прибыла в Ленинград первая съемочная группа киностудии «Ленфильм». Режиссеры А. Минкин и А. Файнциммер снимали картину «Морской батальон».

Мне предложили небольшую роль. Я попросил прислать сценарий. На следующий день его принесли с запиской одного из режиссеров, в которой было сказано, что просят меня исполнить роль Кацавейки...

— Что это за Кацавейка?

Взялся за чтение сценария. Рассказывалось в нем о недавних днях обороны Ленинграда, об участии моряков Балтики в защите города-героя.

Кацавейка — старый ленинградец, появляется в сценарии всего в четырех эпизодах. В первом эпизоде он дежурит по дому в дни блокады. Во втором — вместе с женой смотрит на проходящий морской батальон. В третьем — встречается с одним из героев фильма, принесшим хлеб для погибшей матери. В четвертом — вместе с другими ленинградцами радуется салюту в честь освобождения Ленинграда от блокады.

Роль Кацавейки мне резко не понравилась.

Возмутила меня авторская небрежность к образу. Поленились даже имя придумать человеку, определить профессию! Одет бедняга в кацавейку, вот и назвали его Кацавейкой!

Но картина о Ленинграде, о блокаде. У меня медаль «За оборону Ленинграда», и этому старику полагается такая же медаль! Я знаю, что он за человек!

И я начинаю «домысливать» роль...

Мне кажется, что этот Кацавейка рядовой служащий, бухгалтер маленького, малозначительного учреждения, какой-нибудь районной конторы «Птицесбыт». И вот остался этот «Птицесбыт» без дела во время блокады...

Увлекшись, я начинаю импровизировать вслух.

— Сослуживцы считали его человеком безобидным, тихим, но, по правде говоря, обывателем... Выбрали его членом месткома — был удивлен. Аккуратно собирал членские взносы, но на собраниях никогда не выступал. Никто не знал о нем толком: как живет, что делает в неслужебное время. Ровно в 6 часов 30 минут он вставал из-за стола, снимал черные нарукавники, в которых работал всегда, чтобы не протереть локти пиджака, и уходил домой... Догадывались, что дома ждет его старая жена. Больше ничего не знали о нем.

...Когда началась война, ему предложили эвакуироваться из Ленинграда. А он отказался: «Родился, говорит, в Питере, в Питере и умру!» Питер! Молодым даже не понравилось, что так старомодно называл он Ленинград. А он и в самом деле собирался тихо умереть в родном городе. Но бомбежка, артобстрелы ожесточили его. Разрушают город варвары-фашисты! Несмотря на свои годы, дежурил на крыше дома, тушил «зажигалки». Стало трудно подниматься на крышу, стоял у ворот.

...Какой он обыватель! Да он патриот! Только стар уже, немощен, измучен недоеданием...

Слушая меня, Татьяна Дмитриевна видела, что я начинаю увлекаться собственной импровизацией.

— Погоди, погоди, а дети?

Я не заметил, что Татьяна Дмитриевна «поддразнивает» меня.

— Какие дети?

— Дети у него есть?

— Вот видишь, и это надо знать! Детей нет, а то они были бы на фронте, старик ждал бы писем, волновался. Ничего этого нет в сценарии. Но, понимаешь ли, авторы сценария, как и сослуживцы нашего бухгалтера, мало знают о нем. У него был сын. Погиб двенадцати лет. Это было давным-давно. Утонул в озере, спасая товарища... С тех пор жена его поникла, стала какая-то тихая. Вот он и бежит домой после службы. Она ведь целый день одна. А на стене висит портрет Коли...

Несмотря на первое недовольство ролью, я был рад, что после нескольких лет перерыва снова очутился перед съемочным аппаратом.

Свет прожекторов, суета предсъемочных минут, тишина и всеобщая собранность, сосредоточенность во время съемки — все это давно не было испытано.

...Сидит мой старик на дежурстве в полуразрушенной комнате в первом этаже дома, в который, очевидно, недавно попала бомба. На голове у него железная каска, закутан в старую беличью шубку жены, руки в муфте. Наверное, очень голоден. Но старается думать о чем-нибудь далеком, отвлеченном, чтобы не мучить себя мыслями о еде.

Вдруг он видит моряка (эту роль играл А. Абрикосов), который, широко шагая среди развалин, идет к нему. В руках у него завернутая в газету краюха хлеба...

Моряк спрашивает о своей матери. Но старик плохо слышит, уставился на хлеб. Моряк оборачивается к развалинам, долгим взглядом смотрит на них. Да! Все ясно... Мать жила как раз в том крыле дома, который разбомблен.

Моряк протягивает хлеб старику и медленно выбирается из развалин...

Помню съемку сцены на улице.

Праздник в Ленинграде.

Памятный всем нам салют Победы!

Стоит мой старик в хорошо выглаженном пальто, в немного старомодной шляпе. На груди медаль «За оборону Ленинграда».

Лицо его озарено каким-то внутренним светом.

Вокруг радость, и старик, полноправный участник всеобщего праздника, цитирует строчки из какого-то стихотворения, пришедшие ему на память:

«Мы соберем растреллевский гранит,
Израненный осколками снаряда,
И сложим памятник. И пусть века хранит
Он повесть гордую о славе Ленинграда».

В этом маленьком куске я воспроизводил собственную радость, которую переживал во время незабываемого ленинградского салюта, возвестившего об освобождении от вражеской блокады.

Роль старого ленинградца я играл без грима. Играл глубоко прочувствованное, пережитое мной самим, вернее, частичку пережитого во время блокады.

К тому времени, когда кончились натурные съемки «Морского батальона», «Ленфильм» уже начинал входить в строй действующих предприятий. Возвращались люди, вернулось из эвакуации студийное оборудование. Начиналась большая восстановительная работа.

Режиссеры, операторы, актеры наряду с рабочими студии залечивали раны, нанесенные студии войной, убирали, чинили, ремонтировали ателье, служебные помещения, производственные цехи.

Ф. М. Эрмлер в это время начинал снимать картину «Великий перелом» — первое значительное произведение послевоенного «Ленфильма».

* * *

Давным-давно следовало понять всем нам, работникам кино, что слова «сценарий — основа и начало фильма» — закон, а не деликатный кивок в сторону кинодраматургов.

Качеством сценария непосредственно определяется качество фильма. Нельзя создать хороший, добротный фильм, который должен быть принят и признан массой зрителей, если плох сценарий. Впрочем, когда говоришь об этом, обязательно находятся заядлые спорщики, которые, порывшись в памяти, приводят один-два (не больше) примера, когда были созданы отличные произведения художественной кинематографии, хотя литературная их основа, сценарий, не блистал высокими качествами. При этом не учитывается одно очень простое обстоятельство: фильм создавался не по этому неудачному сценарию, а по тому неписанному, который режиссер имел в виду, представлял себе. Если бы он изложил этот сценарий на бумаге, оказалось бы, что он хорош, и выяснилось бы, что хороший фильм все-таки поставлен по хорошему сценарию.

Но повторяю, те, кто оспаривает это совершенно ясное и проверенное на практике правило, не в состоянии привести в доказательство своей правоты больше одного-двух исключительных примеров.

К тому времени, когда режиссер А. В. Ивановский пригласил меня исполнять роль профессора Любомирского в фильме «Солистка балета», было ясно, что сценарий, лежавший в его основе, неудачен. Александр Викторович, очевидно, понимал это, но надеялся искоренить его недостатки в процессе постановки фильма. Но не удалось это и на сей раз. Между тем, замысел режиссера был несомненно интересен. Он хотел создать музыкально-танцевальный фильм, рассказать об искусстве русского балета, завоевавшего мировое признание, показать, как воспитываются и растут новые кадры советских балерин, преемственно развивающих замечательные традиции прошлого и обогащающих танцевальное искусство смелым новаторством... В сценарии рядом с историей будущей солистки балета тянулась другая сюжетная линия — ее возлюбленного, молодого певца. Мне была предложена роль его учителя, профессора пения Любомирского.

В этой роли у меня была одна интересная сцена, о которой я и хочу рассказать.

Мой ученик — певец технически сильный, вполне зрелый, стал увлекаться формой, «влюбился в свой голос». Поет он хорошо, но его занимает не чувство, не смысл песни, а возможность красиво подать собственный голос. Он любуется своим голосом и иной раз даже портит мелодию ради того, чтобы выигрышнее прозвучала какая-нибудь верхняя нота.

Я проводил педагогическую беседу профессора Любомирского с учеником, искренне увлекаясь и отчетливо представляя ход мысли педагога.

Эпизод начинался так:

Любомирский рассеянно, явно не получая удовольствия, слушает пение своего ученика (хотя голос его звучит хорошо и, должно быть, понравится кинозрителям).

Прозвенела последняя затянутая нота. Тишина.

Мой ученик обращается ко мне со взором, в котором не трудно прочесть самодовольство.

Что скажет Любомирский?

Прочесть ученику наставление — не поймет, не в том он сейчас настроении. Значит, сначала надо его сбить с толку, переключить его «доминанту» самодовольства на внимание к тому, что я собираюсь ему сказать. Поэтому после небольшой паузы с непонятной ему серьезностью говорю, казалось бы, совсем о постороннем:

— Вы улицу Гоголя знаете?

— Знаю.

Второй вопрос в той же интонации.

— А ремонтирующийся высокий дом на углу Кирпичного переулка?

— Знаю.

Теперь, когда самодовольство собеседника заменено недоумением, можно вызвать в нем внимание к последующей беседе. И в более спокойной, чем прежде, интонации я как бы фиксирую:

— Прекрасный дом, а был разрушен фашистской бомбой!

Ученик не может понять, к чему весь этот разговор. Он, должно быть, напрягается, чтобы постичь смысл профессорских слов.

— Вы на стройку не поднимались? Туда, на самый верх?

— Нет.

— Поднимитесь. Я поднимался.

Теперь, после достаточного разбега, можно одним прыжком приблизиться к цели разговора.

— Там свой тенор есть! Его фамилия Кулыгин. Он каменщик.

Это начало, первые слова большого монолога Любомирского. Им я придавал особую, ударную силу. Затем переходил к спокойному изложению мысли:

— То, что он делает,— это музыка, искусство! У него два преимущества перед вами. Во-первых, он знает, что поет. И у него, во-вторых...

Тут я делал небольшую паузу, как бы подыскивая нужное, самое точное слово. Оглядывался, поднимал глаза наверх, как бы видя каменщика на высоте строящегося здания:

— Во-вторых, це-ле... це-ле-устрем-ленный (отчеканивая каждый слог) ритм! Понимаете, ритм!

Дальше переход на скороговорку, свидетельствующую о том, что мысль созрела, готова, и слова набегают друг на друга, торопливо формулируя ее:

— Вот в этом дело. Понимаете? Для вас ноты — это способ показать свой голос—и только! Для меня ноты — это душа человека, которая поет о любви, о любви к Родине, к другу, к женщине. Вы все арии без исключения сводите к воспеванию самого себя. Даже когда вы сейчас пели гимн Ленинграду, все время думали не о городе-герое, а о своем волшебном теноре, слушали себя...

После этой фразы скороговорку я заменял наставительной интонацией, свойственной педагогу, когда он делает заключение:

— Вся техника, вся формальная часть искусства воспроизведения эмоций в звуке и речи, в мелодии и слове не поднялась у вас на высшую ступень целеустремленного осознания ценнейшего в исполнении — с о д е р ж а н и я (слово это произносилось, так сказать, курсивом). «Что» и «как» должны быть объединены, слиты, а не разомкнуты. Если они будут разомкнуты, то... понятие «Ленинград» исчезает из песни, уступив место... тенору! Так оно и получилось у вас!..

Теперь, когда все сказано, последней фразой Любомирского я возвращался к обыденной «бытовой» интонации:

— Надо ли вам лезть на стройку, к Кулыгину, подумайте теперь сами... Я бы хотел, чтобы вы поняли не только то, что я сказал, но и почему сказал...

Мне нравилось в профессоре Любомирском то, что он требовал от своего ученика осмысленного отношения к творчеству, знания людей, жизни.

Но рядом с Любомирским, человеком, высказывающим верные соображения об искусстве, в фильме действовали люди, глядя на которых надо было ставить Любомирского в учители автору сценария, а не только одному из его героев.

Главное в картине — воспитание новых кадров советского балетного искусства — было далеким от действительности. Поэтому фильм «Солистка балета» был невысоко оценен общественностью.

4 сентября 1946 года было опубликовано постановление Центрального Комитета ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь».

«...Некоторые работники искусств,— было сказано в этом постановлении,—живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства». Центральный Комитет партии резко осудил легкомысленное, поверхностное, безответственное отношение к почетному делу художественного воссоздания образов, явлений, событий, характеризующих нашу эпоху. Нам, работникам кино, еще и еще раз напоминалось, что обязательным условием для успешной работы в искусстве может быть только добросовестное и тщательное изучение действительности, досконального знание материала.

Ближе к действительности, крепче связи с жизнью! Вот к чему призывал Центральный Комитет партии людей, работающих в советском искусстве.

Огромно значение постановления ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года в истории советской кинематографии, в жизни каждого из нас — ее работников. Требования, выдвинутые партией перед советской литературой, кино, драматическим театром, а потом и перед музыкальным искусством в постановлениях по идеологическим во-

просам, представляли собой стройную концепцию ленинско-сталинского понимания задач передового советского искусства.

Очень часто мне приходилось встречаться в сценариях с бледными, слабо очерченными фигурами, которые могли быть только плодом авторского незнания людей и жизни. И теперь я искренне радовался, что приходит конец мукам актера, пытающегося вдохнуть жизнь в эти неживые, не из реальной действительности взятые фигуры.

Порой меня брало сомнение: может быть, я неправ, что, имея за плечами такие образы, как Бабченко, Иудушка, Киврин, Печенегов, Потанин, соглашаюсь играть маленькие роли, которые, как бы ни старался играть хорошо, остаются незамеченными, так как иногда оказываются не вполне удачными сами картины в целом? Может быть, лучше ждать, когда снова представится случай сыграть роль, подобную Бабченко или Иудушке, имеющую решающее значение для фильма?

Но вот в январе 1947 года Указом Президиума Верховного Совета СССР в связи с моим семидесятилетием я был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Другим Указом мне было присвоено высшее звание, которого может быть удостоен советский актер,— звание народного артиста СССР.

Мои сомнения по поводу маленькой роли немедленно исчезли. Нет, нельзя сидеть и ждать. Надо работать и работать! Честный, целеустремленный, осмысленный труд не проходит даром, не остается у нас незамеченным... Высокие правительственные награды, которых я был удостоен, подтвердили еще раз, что это закон социалистического общества.

В приветственной телеграмме Министерства кинематографии СССР мне писали:

«За долгие годы своей плодотворной творческой деятельности в кино вы создали на экране немало замечательных образов простых русских людей, тем внесли большой, ценный вклад в наше киноискусство».

«Немало образов простых русских людей»! А ведь за исключением давнишнего Бабченко и сравнительно недавнего Потанина, все другие мои «простые люди» не были главными персонажами в картинах. Так уж сложилась моя творческая деятельность в последние годы...

Поздравляя меня с семидесятилетием и высокой наградой, начальник Дома офицеров имени С. М. Кирова предложил отметить мой праздник у них.

Я с радостью согласился.

Наша дружба с Ленинградским Домом офицеров имела многолетнюю давность.

В 1934 году, после выхода «Иудушки Головлева» на экран, именно Дом офицеров (тогда Дом Красной Армии) первый организовал встречу исполнителя заглавной роли этой картины со зрителями.

В феврале 1941 года по приглашению Дома офицеров мы с Татьяной Дмитриевной приняли участие в своеобразном концерте, который хорошо был назван «Вечером четырех поколений». Открывали этот вечер девочки — ученицы Хореографического училища, а заканчивали представители самого старшего поколения — В. А. Мичурина-Самойлова и я.

А сколько было связано у нас с Домом офицеров в годы войны! Сколько раз мы выступали у них и по путевкам от них!

Все это ярко вспомнилось, когда мы в этот праздничный для меня день вновь очутились в большом зале Дома офицеров. В кратком докладе говорилось о нашей дружбе с Домом и о фронтовых встречах. А в перерыве между торжественным заседанием и художественной частью комнату за кулисами заполнили добрые фронтовые друзья и знакомые. И разговор с каждым из них начинался неизбежными при встрече друзей словами:

— А помните...

— А помните еще...

Большая гордость для советского художника иметь дружескую аудиторию в лице представителей нашей славной армии-победительницы! С этой мыслью я уходил с вечера.

Но праздник кончился, и он, как и все праздники, был хорош тем, что следовал за трудовыми днями и предшествовал новой большой работе.

Я вступил в восьмой десяток лет своей жизни. И не думал о покое. Рад заметить тут же, что и советская кинематография не считала меня актером, ушедшим в отставку по выслуге лет.

Меня глубоко интересовал новый, рожденный советской кинематографией жанр художественно-документальных фильмов. В картинах этого жанра я видел произведения, по своему характеру подобные про-

изведениям исторического жанра, с той разницей, что в них предметом изображения избирается история нашей современности. Советская кинематография показывала в этих картинах самое главное, самое важное в истории нашего времени, раскрывала смысл и значение современных исторических событий.

Картины нового жанра были названы художественно-документальными и отличались от художественных фильмов строгой обоснованностью факта современной истории, а от фильмов документальных — образной системой, художественным обобщением. Сюжет произведения при этом, прочно опираясь на совершенную достоверность событий, дает право на некоторые сдвиги и вымышленные подробности, конечно, не нарушающие правды истории.

Первой такой разведкой в область нового жанра была двухсерийная картина бр. Васильевых «Оборона Царицына». По-настоящему определились черты этого жанра в замечательной картине М. Чиаурели «Клятва», разрабатывались затем в «Третьем ударе» И. Савченко и «Сталинградской битве» В. Петрова.

Как велики и превосходны возможности фильмов художественно-документального жанра в отображении минувшей войны — крупнейшего события нашего времени, я знал по фильму «Третий удар» талантливого режиссера И. Савченко. Широчайшие панорамы военных действий, движение масс, охваченных порывом к победе, смелость стратегических планов и их выполнения, воля и мысль вождя, претворенные в дела мужественными сынами народа,— все это воспроизведено на экране с поразительной силой. Вместе с тем новый жанр позволяет переходить к тончайшей лирике, показывать чудесные подробности, от которых веет подлинной теплотой, человечностью.

В своеобразной документально-художественной картине «Секретная миссия» довелось играть и мне.

В этой картине, целиком основанной на неопровержимых фактах и документах истории, в то же время есть свободный художественный вымысел. Посвящен фильм рассказу о подлых маневрах американо-английской тайной дипломатии, пытавшейся в конце второй мировой войны повернуть все уцелевшие силы Германии против Советского Союза и исподволь подготовиться к новой войне. Все это в фильме документально достоверно. Изменены лишь некоторые имена. А в том, каким образом эти махинации американо-английских союзников были разоблачены советской разведкой, есть элементы художественного вымысла.

Мне была предложена роль одного из диктаторов Уолл-стрита — американского миллионера Диллона. Он вместе с другим, подобным ему уолл-стритовским хозяином Вандеркорном, прилетел в Лондон, чтобы инструктировать сенатора, которому поручены секретные переговоры в Германии.

Надо сказать, что до беседы с Диллоном и Вандеркорном сенатор во всех предыдущих эпизодах показан как человек сильный, значительный, диктующий свою волю руководителям гитлеровского правительства.

Разобрав весь текст эпизода с сенатором Алланом, мы, то есть я — исполнитель роли Диллона, Н. Н. Рыбников — исполнитель роли Вандеркорна, и режиссер М. И. Ромм, пришли к выводу, что с самого начала нашей беседы должно быть ясно, что Аллан, несмотря на свою представительность и важность, «мальчишка» перед этими двумя акулами: он, казавшийся до сих пор хозяином, всего-навсего послушный, но не сумевший как следует угодить настоящим хозяевам слуга.

Когда сенатор (Н. К. Комиссаров) входил в комнату, где сидели мы, он все еще выглядел «важной птицей», государственным деятелем США, сенатором. Но мы даже не здоровались с ним. Я одним лишь кивком головы указывал ему на стул, на который он должен сесть. Затем пристально и равнодушно рассматривал его, констатируя, как «увядает» господин сенатор от такого приема.

— Мы очень недовольны вами.

— Вы вели себя, как дурак!—добавлял Вандеркорн.

Мы резко разделили характеристики Диллона и Вандеркорна.

— Диллон спокоен,— говорил М. И. Ромм,— каждое свое слово он ценит, как пачку долларов. А транжирить доллары не привык. Поэтому скуп на слова. Каждое его слово должно быть точно рассчитано, произнесено в единственно верной и нужной интонации... Из десятка фраз, которые приходят в голову, он произносит только

одну, самую увесистую. Жест, мимика тоже скупы, сдержанны. Из десяти возможных движений рукой, плечами, головой он выбирает только одно — самое необходимое, поэтому самое выразительное.

Исполняя роль Диллона, я придерживался этого принципа.

— А Вандеркорн—несдержан, резок криклив, — продолжал режиссер. — Он слишком богат и силен, чтобы считаться с кем бы то ни было. Это не значит, что он страшнее Диллона. Нет! Вандеркорн накричит, уколет, оскорбит, а Диллон скажет — отрежет!

М. И. Ромм предложил моему партнеру Н. Н. Рыбникову очень удобную для игры подробность: Вандеркорн время от времени по одному глотку отпивает из стакана молоко. Хищный зверь, пробавляющийся молочком в то время, как по его воле проливается кровь!..

Вот он назвал сенатора дураком. Конечно, тот не посмел не проглотить этого оскорбления. Но оно, это оскорбление, не страшно. Страшно то, что скажет Диллон.

— Вы просидели три недели в Германии. Чего вы добились?

Тут надо отчитаться, оправдаться. И сенатор начинает рассказывать о том, что он пытался открыть Эйзенхауэру дорогу в Германию, бросив все силы гитлеровцев против русских, что он предупреждал Черчилля...

— Черчилль — старая, жирная, коварная свинья! — кричал Вандеркорн, снова отпивая из стакана.

Выдержав большую паузу, я не без брезгливой гримасы произносил:

— Перестаньте все время лакать молоко. Меня тошнит от этого...

— Почему вы делаете такую паузу? Она, по-моему, тут не нужна,— сказал на репетиции этой сцены режиссер.

— Видите ли, я полагаю, что наши зрители, услышав эту характеристику Черчилля из уст его союзника, засмеются... Пауза рассчитана на смех зала. Если я не сделаю паузы, до зрителя не дойдет мое брезгливое и невежливое замечание Вандеркорну. А оно очень важно. Оно показывает, что как ни резок партнер Диллона, все равно Диллон значительнее, раз позволяет себе разговаривать с ним в таком тоне.

Михаил Ильич признал целесообразность предложенной паузы. Так тщательно мы разобрали всю сцену, разработали весь диалог.

За многие годы своей кинематографической деятельности я впервые встретился в «Секретной миссии» с режиссером М. И. Роммом и жалел, что до сих пор мне не довелось работать с ним. Я сразу убедился, что это режиссер вдумчивый, отчеканивающий каждый эпизод, имеющий ясный, продуманный постановочный замысел и умеющий добиваться его осуществления.

Снимаясь в «Секретной миссии», я как бы вошел в творческую лабораторию режиссера, поставившего два лучших фильма о Ленине. Я еще раз убедился, что победы в искусстве одерживаются людьми трудолюбивыми, вдумчивыми, внимательными к каждой мелочи; людьми целеустремленными и знающими пути, которые приводят к поставленной цели.

Искусство — прежде всего труд.

Сошлюсь опять на пример с Диллоном.

После слов Вандеркорна о том, что Черчилль стремится открыть дорогу английским войскам в промышленные районы Германии, которые нужны Уолл-стриту, сенатор покорно отвечал:

— Я немедленно займусь английской проблемой.

А я, Диллон, должен был осадить его:

— Никто вас об этом не просит. Англичанами мы займемся без вас...

Мало было произнести эти слова в решительной и твердой интонации. Нужен был жест, тот самый точный, единственно верный, «отобранный из десяти возможных», о котором говорил М. И. Ромм.

Я битых полчаса искал, отбирал нужный, точный жест, из которого должно было стать ясным, что значит для Уолл-стрита «заняться англичанами».

Наконец жест был найден и одобрен режиссером.

Произнося приведенные слова, я чуть поднимал правую руку над столом, оттопыривал пальцы и осторожно, но твердо опускал ее, как бы накрывая мягкой ладонью какой-то небольшой предмет на столе... Мягкой рукой, но с твердой решительностью будут подчинены американскому влиянию и интересы английских банков!

Итак, каждая фраза, каждый жест отбирался из нескольких возможных вариан-

тов. Лучшее всегда оказывалось плодом трудных поисков.

Поэзия
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
Тысячи тонн
словесной руды!

Эти замечательно верные слова В. В. Маяковского вполне применимы к искусству вообще и, в частности, к искусству актера. И актер «изводит» ради верной интонации, верного жеста, ради правды образа «тысячи тонн» «исполнительской руды».

Фильм «Секретная миссия» снимался в 1949 году, а это — год тридцатилетия советской кинематографии. Мне очень хотелось, чтобы фильм успел выйти на экран ко времени празднования тридцатилетнего юбилея советского кино. Мне хотелось ко дню праздника появиться на экране, как все еще активный, действующий кинематографист!

* * *

Думая, размышляя в течение долгих лет о природе кино, я пришел к выводу, что в этом новом, молодом искусстве осуществился чудесный синтез великих многовековых культур — литературы, театра, живописи, музыки и высокой, с каждым днем совершенствующейся техники нашего века. Киноискусство опирается на зрелищные богатства, которые накоплены многовековым опытом живописи, на выразительные средства человеческой мимики, которые разработаны театром, на интонационное разнообразие, которым оперирует музыка, на сокровищницу мысли, слова, которую дает ему опыт литературы. Используя достижения других искусств, кино изображает человека во всех проявлениях жизненной деятельности.

Наше кино показывает нового человека, представителя новой эры в истории человечества, которая началась 7 ноября 1917 года,— человека, уховно выросшего и сформировавшегося в стране социализма. Особенно важно для грядущих поколений именно то, что замечательная способность киноискусства приблизиться к человеку в первую очередь сказывается на раскрытии духовного мира гражданина и строителя нового общества, активного творца истории.

Массовое в самом обширном понимании этого слова советское киноискусство несет самые передовые идеи времени, благородные идеи коммунизма всем народам мира. Поэтому миссия киноискусства страны социализма небывало велика, почетна, прекрасна. И, поддерживая советское киноискусство со дня его зарождения, высоко оценивая его возможности, партия большевиков проявила великое умение предвидеть.

Именно поэтому советская кинематография за тридцать лет своего существования завоевала незыблемый мировой авторитет, приобрела колоссальное значение, как искусство идейно благородное и жизненно правдивое. Советская кинематография получила мировое признание, как носительница великих идей и чистых помыслов, как художественный пропагандист самых высоких нравственных устоев, на которых зиждется наше социалистическое общество.

Тридцатилетие советской кинематографии было для меня одновременно и тридцатилетием моей работы в ней.

Естественно, что с приближением знаменательной даты я пытался оглянуться на путь, пройденный советским киноискусством, подытожить и мой собственный опыт кинематографической деятельности.

На экранах нашей страны (да и не только нашей страны) демонстрируются сотни советских фильмов, полных драматических столкновений различных характеров, стремлений, моральных принципов; в них решаются судьбы людей, воспроизводятся их чувства, высказываются их мысли. И всегда побеждает в этих столкновениях передовое, торжествует коммунистическая правда, идея гуманизма и борьбы за счастье народное. Будь то современная советская картина или фильм исторический, историко-биографический, все они преследуют благородные цели, служат воспитанию людей, устремлены к тому, чтобы прививать им лучшие человеческие качества.

В тридцатилетие своей деятельности в тридцатилетнем советском кино наиболее важным и ценным я считал мой киноактерский опыт. Что я приобрел за годы своей актерской работы, что я считаю главным для актера, о чем я обязан рассказать молодому поколению советских киноактеров?

Работая в кино как актер и перейдя из немой кинематографии в звуковую, я научился ценить слово. А слово, речь, язык — это «непосредственная действительность мысли», «практическое, действительное сознание» (Маркс). «Реальность мысли проявляется в языке» (Сталин). Поэтому, проникшись идеей фильма, идеей своей роли в фильме, я всегда старался находить наиболее верную и выразительную ее передачу в слове.

Точное по мысли и богатое по содержанию слово должен дать актеру драматург. Если оно, это единственно верное слово, найдено драматургом, актеру, казалось бы, остается только произнести его.

Но и произнести его нужно только в той единственно верной интонации, которая точнее всего соответствует мысли, обстоятельствам, в которых оно произносится; эмоции, которой оно вызвано, цели, которую оно преследует. Приведу один самый простой, поэтому наглядный пример:

Каждому известна пушкинская строка:
«Люблю тебя, Петра творенье!»
Сравните ее с точки зрения интонации с другой прекрасной строкой:
«Люблю твой слабый свет в небесной вышине...»

В обоих случаях слово «люблю». В обоих случаях оно во главе фразы, начинает ее. В обоих случаях выражает отношение к предмету. Можно ли произнести это одно и то же слово в одинаковой интонации? Конечно, нет! В первом случае слово «люблю» должно звучать громко, торжественно, энергично. Во втором — тихо, лирично, замедленно.

Но почему же я говорю, что ценить слово, находить наиболее интонационно верное произношение — первейшая обязанность киноактера? Почему поиски верной интонации — труднейшая часть именно его творческой работы? Разве то же требование не встает перед актером, играющим на сцене театра, читающим с эстрады? Конечно, встает. Но он может вырабатывать, оттачивать, совершенствовать интонацию, приближать ее к идеалу постепенно, со временем... А актер кино должен сразу, раз навсегда решить эту нелегкую проблему. Вот уж действительно для киноактера «слово не воробей, вылетит — не поймаешь». Запечатлела пленка неточную, неудачную интонацию, исказившую смысл слова во фразе, эмоцию произносящего — уже не исправишь! Двадцать раз доведется актеру просмотреть фильм, двадцать раз он будет краснеть за свою ошибку, но помочь этому горю уже ничем нельзя...

Вот почему в моей киноактерской деятельности занимало такое огромное место постоянное, пристальное внимание к слову и поиски интонаций, соответствующих смыслу слова, эмоции героя. И вот почему опыт, приобретенный в этой области, я считаю важным и ценным.

Далее.

Придя из театра в кино, я научился скупости мимики. Нет ничего более неприятного на экране, чем лицо актера, которое «хлопочет» всеми мускулами, чтобы передать душевное состояние героя. Всякое «чуть-чуть» на крупном плане приобретает неестественный, непомерный масштаб. Поэтому, если актер театра может пользоваться мимикой чуть больше, чем в действительности, в жизни, отражается душевное состояние обыкновенного человека на его лице, если актер театра имеет право хотя бы на небольшое преувеличение в использовании мимических средств, то киноактер не только не смеет прибегать к преувеличениям, а, наоборот, должен быть сдержаннее, чем человек в жизни.

Все, что чуть-чуть «недоиграно», неизбежно «доигрывается» в восприятии зрителя. Чуть-чуть не доигрывая, киноактер делает зрителя участником творческого процесса, вызывает активное отношение к актерскому творчеству, лишает возможности быть равнодушным соглядатаем происходящего. Это хотя бы отчасти восполняет пробел, заложенный в самой природе деятельности киноактера — отсутствие возможности живого общения со зрителем.

«Переиграть» опаснее, чем «недоиграть»! Пользоваться мимикой несколько скупее, сдержаннее, чем хочется! Эти выводы из опыта я считал для себя законом.

Но все, что сказано о строжайшем отборе интонаций и скупости мимики, в равной мере относится и к третьему выразительному средству, находящемуся в распоряжении актера, — к жесту. Как и интонация речи, жест в кино не может быть улучшен, уточнен в последующих представлениях. Как и мимикой, я всегда считал необходимым пользоваться жестом скупо, сдержанно, исходя из тех же соображений, которые я имел в виду, говоря о мимике.

С тех пор как кино стало звуковым, я отчетливо понял, что жест не имеет само-

довлеющего значения. Жест хорош только тогда, когда он верно, ярко и вполне уместно подчеркивает значение произносимых слов, указывает на смысловой центр фразы, на ударное слово. Значит, необходимо глубоко понять смысл фразы, проникнуться чувством героя, решить, какое именно слово в каждой данной фразе является главным, ударным. Тогда характер жеста найдется в связи с выраженной мыслью, жест станет точнее оттого, что он придет на помощь слову. В разработке жеста я всегда обращал внимание на возраст, национальную принадлежность, эмоциональную возбудимость данного персонажа. Все это налагает свой отпечаток на характер жеста.

Но какую интонацию, какой жест считать верными для данной роли? Где критерий для отбора?

Актер должен сначала проникнуть в существо образа и затем уже уметь вызвать в себе нужное чувство, а не заучивать характерные для выражения чувства внешние его знаки. Тогда внешнее проявление внутреннего состояния найдет свойственное ему выражение. Но для этого прежде всего надо знать человека, «данного человека», живое чувство которого всегда имеет индивидуальные, неповторимые оттенки, своеобразные особенности.

Вот почему в своей киноактерской деятельности я не терпел режиссеров, которые, вместо того чтобы давать актеру точные и исчерпывающие сведения о роли и потом корректировать чувство, в котором должен проявить себя образ, корректировали только внешние выражения чувства, источник которых почитался несущественным.

Верно, условия киносъемки трудны, верно и то, что покадровое исполнение роли постоянно рвет целостность эмоционального состояния актера. Но тем более глубоким должно быть актерское сопереживание. А глубоким будет оно только тогда, когда актер знает об изображаемом человеке все.

Искренное чувство может быть вызвано у актера только глубоким пониманием «д у ш и о б р а з а». Этому нужно учиться всю жизнь, учиться у жизни! Чем богаче и полнее жизнь актера думами, чувствами, встречами с людьми, наблюдениями, чем больше он начитан, образован, тем выше его исполнительская техника.

Лично для моей киноактерской деятельности было чрезвычайно важно все пережитое, прочувствованное, понятое, осознанное до того, как я начал сниматься. Но это не значит, что я не заполнял «кладовых» знания и в дальнейшем, удовлетворяясь лишь тем, что уже приобретено.

Французы говорят: «Если у тебя есть талант на сто франков, купи еще на два су»... А наш И. С. Тургенев добавил к этому мудрое изречение: «Талант — это труд». Эти слова я помнил всю свою жизнь. Они для меня означали: никогда не останавливайся в своем развитии, никогда не удовлетворяйся достигнутым, постоянно трудись, учись, всегда стремись обогатить свой опыт!

Я учился у жизни. Учился, играя с В. Н. Давыдовым, Ф. П. Горевым, П. В. Самойловым, В. Ф. Комиссаржевской. Учился, став кинорежиссером; проверял свои выводы, работая с актерами, снимавшимися в моих картинах. Учился, став киноактером, у режиссеров, с которыми встречался на съемках. Учился, читая книги и газеты, разговаривая с людьми знакомыми и незнакомыми. Учился, наблюдая жизнь людей, изучая жизнь общества.

Итак, понять, осмыслить «душу образа», досконально знать человека, роль которого поручена вам!

Но фильм изображает краткий отрезок из жизни вашего героя. От начала до конца фильма проходит месяц, год, три года. Достаточно ли знать о своем герое все, что могло произойти с ним в течение этого месяца, года, трех лет?

Нет! Недостаточно!

Актер должен знать о человеке, которого он изображает, много больше, чем дано ему сказать в рамках фильма.

Если автор сценария не дает достаточного материала для этого, создавай сам, исходя из того, что все же дано в сценарии! Пусть не поскупится твоя творческая фантазия!

Готовясь к своим ролям, я всегда создавал стройную линию биографии моего героя, если даже выступал он в фильме как эпизодическое лицо.

Актер не может вызвать в себе необходимое чувство, если знает роль, но не знает человека, не знает его прошлого и будущего, его места в жизни общества, его классовую позицию, привычки, ошибки, симпатии, чувства, кругозор, профессию, происхождение, темперамент, отношение к

труду, к делу, к родным и друзьям, словом, все о человеке!

Я нашел в одном из писем Владимира Ильича Ленина к Горькому строчки, которые стали программными для моей творческой работы. Вот эти строчки:

«Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне. То-есть можно понять психологию того или иного участника борьбы, но не смысл борьбы, не значение ее партийное и политическое» [1].

Эта ленинская мысль, казалось бы, не имеющая в виду актерского творчества, для нас, советских актеров, в высшей степени важна. Важна принципиально! Ибо на нашей обязанности лежит трудная задача — понять и раскрыть не только психологию действующего лица, но и смысл борьбы, значение борьбы, в которой оно участвует. Ничего бы не вышло из моего Бабченко, если бы я знал его психологию, но не понимал смысла и значения того огромного дела (выполнение первой сталинской пятилетки), в котором он участвовал. Ничего бы не вышло из моего Киврина, если бы я ограничился пониманием психологии злобного боярина, но не имел бы ясного представления о крестьянской войне под руководством Разина, если бы не знал эпоху...

В статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» я нашел мысль, которую также принял как закон творческой работы:

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» [2].

Какого бы человека ни изображал актер, — это всегда человек, живущий в обществе, и, стало быть, человек, не свободный от общества; всем своим существом, образом действий и чувствами он неизбежно связан с жизнью общества.

Вот почему мои герои, от «улыбающегося господина» в «26 бакинских комиссарах» и до Диллона из «Секретной миссии», не только для меня самого, но и для всех зрителей были людьми, чей общественный облик совершенно очевиден.

Изложенные здесь некоторые выводы опираются не только на мой личный творческий опыт. Эти выводы подсказаны мне и опытом моих товарищей по кино и всей творческой практикой советской кинематографии.

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 355.

[2] Там же, т. 10, стр. 30.

В те дни, когда наша страна отмечала тридцатилетие советского кино, вышла на экран картина М. Э. Чиаурели «Падение Берлина», картина, в которой как бы нашла свое высшее выражение идейно-художественная зрелость нашего кино.

«Падение Берлина», как и «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Встречный», «Чапаев», фильмы о Ленине, — знаменательная веха в истории кино, а стало быть, и в творческой жизни каждого работника советского киноискусства.

Картина «Падение Берлина» как бы подытожила тридцатилетний художественный опыт советской кинематографии, вобрала в себя все лучшие ее традиции и вместе с тем свидетельствовала о непрекращающемся росте мастерства ведущих творческих работников советского киноискусства.

На просмотре «Падения Берлина» мне стало ясно, что этот фильм — высшее достижение нашей художественной кинематографии и, в частности, художественно-документального жанра в киноискусстве. Фильм рассказывает о самых крупных, о самых значительных исторических событиях середины XX века.

Но величие и значение этих событий не оттесняют на задний план судеб простых, рядовых советских людей, выступающих на экране, как олицетворение лучших качеств советского народа — трудолюбия, патриотизма, преданности делу Ленина—Сталина. Жизнь, дела и думы простого советского человека встают в этой картине, как знаменательные явления истории современности.

Образ великого Сталина, воспроизведенный на экране народным артистом СССР М. Г. Геловани, с большой непосредственностью и художественной силой передает бесконечное обаяние личности вождя, его сердечную теплоту, глубокую мудрость, спокойствие и твердость перед лицом событий, решающих судьбы человечества.

Советская кинематография сделала много, чтобы показать единство вождя и советского народа. Но в «Падении Берлина» это единство раскрыто с наибольшим художественным успехом.

Великолепно сказалось в фильме режиссерское мастерство М. Э. Чиаурели. Оно в каждом кадре картины: в первом появлении товарища Сталина на экране у плодо-

вого дерева; в разрыве авиационной вражеской бомбы среди бела дня на широком колхозном поле, по которому идут любящие друг друга, счастливые молодые советские люди; в показе ставки бесноватого Гитлера и его финальном траги-комическом «венчании со смертью»; в грандиозной панораме взятия рейхстага и бурной русской пляске на берлинской площади...

Постановочным коллективом «Падения Берлина» достигнута такая завидная гармония всех слагаемых кинопроизведения — высокого изобразительного стиля, выразительности музыки и звукозаписи, артистического мастерства и т. д., — которая может быть расценена как свидетельство общего высокого уровня советского кино.

Наконец, поразила меня в «Падении Берлина» сила выразительности цвета, умение использовать его для достижения подлинно художественных эффектов.

Цвет в кино на первых порах иногда приобретал самодовлеющее значение, например в «Каменном цветке» А. Птушко. Казалось, что цвет нужен в этой картине не ради ее содержания, а, наоборот, картина поставлена ради того, чтобы показать возможности цветной пленки... Вначале, может быть, такое отношение к цвету шло от его новизны.

Но цвет должен был стать одним из важнейших средств художественной выразительности киноискусства. И он предстал в этом качестве в «Падении Берлина».

Значение цвета уже давно было понято работниками молодого киноискусства. Помню, для того чтобы повысить эмоциональное воздействие на зрителей, мы в былые времена окрашивали кадр одним общим тоном (виражем). Кадрам, изображающим пожар, придавали красный оттенок, лунной ночи — зеленоватый. Целые куски фильма, изображающие радостные эмоции, окрашивались в теплые тона (розовый, золотистый и т. п.), а печальные — в холодные (например, бледноголубой).

Я вспоминаю, какое огромное впечатление произвело на нас, кинематографистов, да и на зрителей всего мира красное знамя в фильме «Броненосец «Потемкин». Это красное знамя трепетало на экранах всего мира как символ нашей революции и нашего революционного искусства. Это красное пятно на экране было не только вполне оправданным элементом композиции кадра, но и эффектом, обусловленным необходимостью наибольшей идейно-художественной выразительности.

Новое техническое завоевание кино — цветная пленка — открыло перед киноискусством возможность использовать окрашенный луч, создающий на экране богатейшее разнообразие цветовых оттенков. Цветная кинопленка стала в «Падении Берлина» не только средством запечатления цвета предметов, но и средством смысловой и эмоциональной окраски кадра или эпизода. Так, радостью мирной жизни дышат светлозолотистые тона первых кадров в «Падении Берлина»; играет отсвет армейских красных знамен на лицах бойцов, увеличивая впечатление о боевом порыве, охватившем их души. От холодного серо-стального цвета в эпизодах ставки Гитлера веет мертвечиной...

Но значение картины М. Э. Чиаурели я вижу не только в этих отдельных удачах, а, как было уже сказано, в ее общем художественном уровне, свидетельствовавшем о замечательном росте мастерства творческих работников кино, о том, что тридцатилетний путь советской кинематографии завершен с честью.

Выпуск фильма, приуроченный к семидесятилетию великого вождя, был подарком к этой славной дате от работников советского кино. И одновременно он достойно открывал четвертое десятилетие нашего киноискусства.

12 марта 1950 года, в связи с тридцатилетием советской кинематографии, Указом Президиума Верховного Совета СССР была награждена орденами и медалями большая группа работников кино. Среди награжденных был и я (второй орден Трудового Красного Знамени). Вновь переполнилось сердце радостным чувством благодарности партии и правительству за внимание ко мне и к моим товарищам по кино, за признание плодотворности наших трудов.

Да! За три десятилетия советская кинематография стала не только поистине самым массовым искусством, но и сказала новое слово в художественном развитии человечества.

Целиком оправдалась оценка, данная несколько лет назад советскому кино великим гуманистом Роменом Ролланом:

«Советское кино — самое большое искусство народа, которое говорит для всех, является голосом всех и глазами всех».

Наше киноискусство неизменно завоевывало первые премии на международных фестивалях, которые проводились под девизом «За мир! За нового человека! За более совершенное человечество!»

Это волнующее признание идейно-воспитательного значения наших фильмов, это свидетельство того, что в нашем кино торжествует подлинно социалистическая, по-горьковски гордая любовь к человеку, вера в него. И эта главенствующая черта наших фильмов тем важнее, что производственно мощная американская кинематография дошла к середине XX века до той степени «развития», когда каждый год снимает со своего конвейера сотни фильмов, полных человеконенавистнических бредней! Цели этих картин—растлить души народов, привить людям вкус к человекоубийству, подготовить армию послушных наемников для новых мировых войн.

Советский кинематограф противопоставляет разлагающему влиянию Голливуда подлинно человечное, высоко гуманное искусство, которое стало вдохновляющим примером для кинематографии стран народной демократии и всех прогрессивных кинематографистов мира.

Большая честь и великая удача для человека — быть одним из работников искусства, завоевавшего такое почетное место!

Жан Жак Руссо говорил: «Мало половины жизни, чтобы написать хорошую книгу, а другой половины, чтобы исправить ее».

Я начал писать свои воспоминания, когда половина моей жизни уже была прожита...

Я помню первое появление «синематографических лент» в конце прошлого века, когда мы удивлялись движущимся фотографиям на полотне, прикрепленном к стене сараеобразного зала, который носил громкое название «Иллюзион».

И я оказался первым киноактером, которому было присвоено звание народного артиста СССР, и стал свидетелем яркого расцвета киноискусства, самого массового самого важного для коммунистического воспитания миллионов, самого безгранично богатого по своим художественным возможностям. Сорок лет моей жизни отданы киноискусству.

Доволен ли я своей жизнью в кино?

И да и нет!

Доволен тем, что мне посчастливилось работать много и, льщу себя надеждой, небесплодно. Доволен тем, что творческие удачи в советской кинематографии выпали и на мою долю.

Недоволен тем, что осталось много несыгранных ролей, о которых я мечтал.

Мне очень хотелось сыграть роль старика Левшина во «Врагах» А. М. Горького. Меня тянула к этому образу горьковская речь, мудрость, весомость каждого его слова. Я понимал, каким трудным путем приходят к революции люди старшего поколения, и хотел показать, как велик, из каких душевных глубин идет этот революционный порыв.

Мне очень хотелось сыграть роль Фамусова в кино.

«Горе от ума» — жемчужина русской драматургии — до сих пор не экранизирована. Я видел много Фамусовых на театральной сцене. Я видел лучшего Фамусова — В. Н. Давыдова. И у меня был свой Фамусов. Продуманная до мельчайших подробностей, тщательно кинематографически разработанная роль...

Я мечтал сыграть роль великого русского полководца Михаила Илларионовича Кутузова.

Уже в послевоенные годы я мечтал сыграть две новые роли. Упорно и страстно мечтал о них, создавал их в душе.

Первая: старый кадровый питерский рабочий. 1941 год. Мой герой давно на покое. Обеспеченная старость советского труженика, окруженного всеобщим уважением и заботой. Несколько лет назад на торжественном заседании, посвященном его пятидесятилетнему трудовому юбилею, на сцене заводского клуба под аплодисменты директор завода вручает ему, уходящему на пенсию, бессрочный пропуск на завод... И когда началась война, когда заводская молодежь ушла защищать Родину и на завод легла ответственная обязанность снабжать фронт оружием победы, мой старик пришел на завод и встал за свой старый станок.

— Давай наряд, — коротко сказал сменному мастеру.

Я хотел показать своего старика (может быть, это тот же Семен Иванович Бабченко, постаревший на десять лет) в дни ленинградской блокады, в цехе, в одной из стен которого зияет пробоина от вражеского снаряда. Я хотел показать его героический труд во имя Родины; голодного, промерзшего до костей, утомленного от тревог

и напряжения, но не мыслящего себя вне завода в те суровые дни, когда решалась судьба Ленинграда.

Мне казалось, что мой старик должен быть окружен шустрыми мальчишками из ремесленного училища, которых он учит мастерству. Ибо он знает, что стране нужны новые кадры.

Потом, окруженный юными ремесленниками, мой старик счастливо улыбался бы фейерверку салюта Победы над Невой!

Вторая роль из ненаписанного сценария и непоставленной картины, о которой я мечтал, была роль старого крестьянина.

Я видел его, старого землероба, всеми уважаемым колхозным инспектором по качеству. Я видел его двигающимся медленно и степенно, с большим чувством собственного достоинства. Ученые, приезжающие из сельскохозяйственного института на опытные поля колхоза, прислушиваются к словам, советам старика... А он не стесняется учиться у молодых, спрашивает, требует объяснения, не угомонится, пока не поймет!

Я видел моего старика, смотрящего на самолет, который рассыпает минеральное удобрение на бескрайное колхозное поле. Я видел эпизод, в котором он выволакивает на свет божий из старого сарая свою... соху и сдает ее в краеведческий музей:

— Пусть поглядят молодые! Не знают ведь сохи, не видали! Может, кто посмеется, а кто загрустит, глядя на то, какие у нас были «механизмы»... На пользу пойдет и смех, и печаль...

И еще думал я, что односельчане выдвинут моего старика в депутаты Верховного Совета. И посчастливится ему по праву старейшего открыть первую сессию нового созыва Верховного Совета. В речи, которую доведется ему произнести с высокой трибуны сессии, он скажет искренние, идущие от самой души простые слова благодарности советскому правительству, Коммунистической партии, великому Сталину за их всеобъемлющую заботу о родной земле, на которой все прекрасней жить и трудиться.

Не сыграл я этой роли, не произнес этой речи...

Но если не в роли старейшего депутата, то в качестве старейшего советского кинематографиста все равно произнесу эту речь и ею закончу свою книгу:

— Во всей истории человечества ни одно правительство, ни одна правящая партия никогда не сделали столько для процветания искусства, сколько сделали советское правительство и партия большевиков. Гениальные вожди, именами которых ознаменован наш XX век, Владимир Ильич Ленин и Иосиф Виссарионович Сталин своим повседневным вниманием к искусству, своими мудрыми, основополагающими указаниями создали все условия для того, чтобы художественное творчество развивалось на благо советского народа. Сама наша жизнь, сама советская действительность питает советское искусство обильными живительными соками, дает ему животворную силу. И источником вдохновения мастеров советского искусства являются всепобеждающие идеи коммунизма. Источником расцвета советского искусства является руководство партии большевиков, руководство искусством самим товарищем Сталиным, который вооружил нас единственно верным творческим методом — методом социалистического реализма.

Светлые, благородные идеи коммунизма, идеи Ленина—Сталина воодушевляют советских людей на радостный труд, на героическую борьбу за новый подъем могущества нашей Родины, зовут к высокому идейному творчеству. И новый общественный строй обеспечил и обеспечивает полное развитие дарований каждого человека, готового служить родному народу.

Вторую половину своей семидесятипятилетней жизни я прожил при этом строе и родному советскому народу отдал все свои творческие силы.

От всей души, от всего сердца благодарю партию, благодарю великого Сталина!

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1952 ГОД

ПЕРЕДОВЫЕ

За дальнейший расцвет советского киноискусства . . . . . № 1
Больше фильмов хороших и разных! . . . . . № 2
В. Марецкая. Наше слово в борьбе за мир . . . . . № 3
И. Большаков. К новому подъему советского киноискусства . . № 4
Основа кинодраматургии — жизненная правда . . . . . № 5
Н. Семенов. За высокий идейно-художественный уровень киносценариев . . . . . № 6
Первенец великих строек коммунизма . . . . . № 8
Увеличить выпуск кинофильмов! . . . . . № 9
Торжество великих идей Ленина — Сталина . . . . . № 11

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЦЕНАРИИ

Н. Погодин, А. Тажибаев. Джамбул . . . . . № 1
Г. Гребнер. Штурм Измаила . . . . . № 2
Ю. Балтушис, Е. Габрилович. Над Неманом утро . . . . . № 3
А. Абрамова, Г. Рошаль. Римский-Корсаков . . . . . № 4
М. Вольпин, Н. Эрдман. На далекой заставе . . . . . № 5
Н. Фигуровский. Докучаев . . . . . № 5, 6
К. Симонов, З. Аграненко. Жизнь Андрея Швецова . . . . . № 6
В. Казанская. Золотые яблоки . . . . . № 7
М. Папава. Георгий Скандербег . . . . . № 8
П. Павленко, Н. Тренева, Г. Александров. Композитор Глинка . . № 10
Н. Вирта. Тихий угол . . . . . № 11
Сунь Цянь, Линь Ша. Богатый урожай . . . . . № 12

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Г. Александров. О некоторых вопросах кинодраматургии . . . . № 1
С. Бирман. Драматургия и мастерство актера . . . . . № 6
И. Вайсфельд. Сценарий приключенческого фильма . . . . . № 8
И. Вайсфельд. Сценарии Горького . . . . . № 12
Д. Василиу, Л. Рутицкий. Первые шаги в кинодраматургии . . . № 8
Ю. Винокуров. Тема и образ в биографическом фильме . . . . № 8
Ю. Винокуров. О некоторых вопросах кинокомедии . . . . . № 12
Е. Габрилович. Роман и сценарий . . . . . № 9
Г. Григорьев. О конфликте в сюжете . . . . . № 7
Н. Громов. Второе рождение героев . . . . . № 8
А. Довженко. Воспитывать молодых кинодраматургов! . . . . № 4
Н. Кладо. Современная тема и ее сценарное воплощение . . . № 11
Б. Кравченко. За многогранность и глубину характеров в фильмах о современности . . . . . № 7
Н. Крючечников. О конфликте в сценарии . . . . . № 6
И. Маневич. О жизненном фоне и художественной детали в сценарии и фильме . . . . . № 2
А. Марьямов. Роман и сценарий «Жатва» . . . . . № 12
М. Папава. Автор сценария и тематический план . . . . . № 1
М. Папава. Кинодраматург и современность . . . . . № 9
В. Петров. Пьеса и сценарий . . . . . № 6
Л. Свердлин. Кинодраматург и актер . . . . . № 5

А. Соловьев. Против схематизма и штампа в биографических сценариях . . . . . № 5
С. Фрейлих. Правда жизни . . . . . № 9
И. Чекин. Диплом и жизнь . . . . . № 7
В. Шкловский. Заметки сценариста . . . . . № 2
В. Шкловский. Новые биографические сценарии . . . . . № 7
А. Штейн. Историческое и современное . . . . . № 7

Всесоюзный семинар по кинодраматургии . . . . . № 7

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Л. Белова. «Нам Гоголи и Щедрины нужны!» . . . . . № 10
И. Большаков. Советская кинематография в новом году . . . № 1
И. Большаков. Важное начинание . . . . . № 5
А. Буров. Понятие художественного метода . . . . . № 9
А. Буров. Смех — оружие в борьбе нового со старым . . № 11
И. Бэлза. Заметки о музыке фильма «Незабываемый 1919 год» . № 9
Вен. Вишневский. Гоголевские образы в киноискусстве . . . . № 3
Л. Владимиров. Музыка и драматургия художественного фильма № 3
К. Гаврюшин. Новости сельского хозяйства на экране . . . . . № 3
В. Гардин. В жизни и в искусстве . . . . . № 12
В. Горяев. Неиспользованные возможности (о фильме «Ночь перед Рождеством») . . . . . № 5
В. Ждан. Против описательно-натуралистического метода в научно-популярном кино . . . . . № 12
А. Згуриди. Роль цвета в научно-популярных фильмах . . . . № 9
М. Калатозов. Правда советского киноискусства в борьбе за мир № 1
Ю. Калашников. Традиции героического эпоса . . . . . № 7
В. Колодяжная. Актер и образ . . . . . № 5
Н. Лебедев. О теоретической работе по вопросам киноискусства № 7
Ю. Липский. О подготовке творческих кадров во ВГИК . . . . № 6
И. Маневич. Киноэпопея великой борьбы . . . . . № 8
А. Опарин. Кино и пропаганда научных знаний . . . . . № 8
Л. Ошанин. Мы за мир! . . . . . № 2
К. Парамонова. Некоторые вопросы развития детской кинематографии . . . . . № 9
В. Петров. О фильме «Пржевальский» . . . . . № 3
Д. Писаревский. Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве . . . . . № 10
Л. Погожева. Поэт жизни действительной . . . . . № 3
Л. Погожева. Советское киноискусство в борьбе за мир . . . . № 12
И. Ростовцев. За творческую разработку вопросов истории советского кино . . . . . № 1
В. Скатерщиков. Идейность и художественность . . . . . № 2
Е. Смирнова. Образ народа в фильмах о великих русских композиторах . . . . . № 12
А. Федоров. Смотр прогрессивного киноискусства . . . . . № 9
С. Фрейлих. По пути социалистического реализма . . . . . № 4
В. Фролов. Об особенностях комедийного жанра . . . . . № 10
М. Чиаурели. О принципах построения истории советского кино № 5
С. Эйзенштейн. Всегда вперед . . . . . № 1
С. Эйзенштейн. Мысли об истории советского кино . . . . . № 11
Р. Юренев. Сценарист, режиссер, фильм (о фильме «Сельский врач») . . . . . № 1
Р. Юренев. Волшебник Глинка . . . . . № 10
Б. Ярустовский. Музыкальный образ в фильме . . . . . № 11

Информация: В Секторе истории кино Института истории искусств Академии наук СССР . . . . . № 2
В. Е. Вишневский . . . . . № 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Г. Александров. Исторические решения XIX съезда Коммунистической партии — вдохновенная программа творчества . . . № 10
С. Бирман. Творческий долг . . . . . № 11

С. Бондарчук. Режиссер и актер в работе над образом . . . . № 8
Э. Гарин. О серьезной теме и веселом герое . . . . . № 11
С. Герасимов. За воплощение предначертаний партии . . . . . № 10
А. Головня. Искусство киноживописи . . . . . № 9
И. Дунаевский. Песня в фильме . . . . . № 4
И. Иванов-Вано. Рисованный фильм — особый вид киноискусства № 11
Л. Косматов. Цвет в искусстве оператора . . . . . № 2
Л. Косматов. Изобразительное решение фильма «Незабываемый 1919 год» . . . . . № 8
М. Ладынина. Первое слово за драматургами . . . . . № 11
Т. Макарова. Образ моей современницы . . . . . № 3
Б. Небылицкий. Киносъемки великих строек коммунизма . . . № 1
Б. Небылицкий, Е. Ефимов. С киноаппаратом на великой стройке № 11
Ю. Райзман. О творческом росте молодых киноактеров . . . № 4
А. Роу. Перед постановкой фильма «Майская ночь» . . . . . № 3
Б. Смирнов. Работа над образом Глинки . . . . . № 10
М. Смирнова. Образ народного певца . . . . . № 3
М. Смирнова. Главная тема . . . . . № 10
А. Фролов. Как создавался фильм «Мы за мир» . . . . . № 3
В. Хохряков. Работа над образом современника . . . . . № 2
М. Чиаурели. Величие сталинских идей . . . . . № 10

М. Матусовский. Песни к фильму «Мы за мир». . . . . № 3

ЗА РУБЕЖОМ

Г. Аварин. Эстетика Голливуда . . . . . № 5
Г. Аварин. Гоголь на зарубежном экране . . . . . № 3
С. Альбрехт. Борьба за социалистический реализм в польском киноискусстве . . . . . № 9
А. Брагинский. Демократическое кино Франции против поджигателей войны . . . . . № 2
Ван Чжэн-чжи. Китайская кинодраматургия . . . . . № 11
К. Исаева. Чехословацкий кукольный фильм . . . . . № 9
Л. Калмар. Наша работа над фильмом «Мечта актрисы» . . . № 4
Ю. Клеманов. Бизнес мисс Мэрилен . . . . . № 5
И. Копалин. Кинематография Албании . . . . . № 8
В. Марецкая. На кинофестивале в Индии . . . . . № 5
Ф. Мариашши. Мы учимся у мастеров советского кино . . . . № 4
Д. Маслов. Человеконенавистническая кинопропаганда . . . . № 3
Д. Маслов. Молодая кинематография Болгарии . . . . . № 9
Б. Поспелов, И. Романов. Киноискусство японского народа . . № 2
В. Смирнов. Лицо Голливуда . . . . . № 3
В. Смирнов. Советские фильмы за рубежом . . . . . № 7
А. Соболев. Рождение румынской кинематографии . . . . . № 6
С. Токаревич. Прогрессивные фильмы Италии . . . . . № 1
К. Толнаи. Образ героической актрисы . . . . . № 4
А. Фролов. Киноискусство Кореи . . . . . № 7
И. Чекин. Новые кинопроизведения «Дефа» . . . . . № 3
А. Чирков. По экранам Норвегии . . . . . № 11

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ
Оформление худ. М. М. Милославского.
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2, тел. Д 3-15-87 доб. 33

А 07469 Сдано в производство 11/XI-52 г. Подписано к печати 16/XII-52 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Зак. 2310. Тираж 8450 экз. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. л. 11,57

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, площадь Пушкина, 5.

40 -9 ЯНВ 1953

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1953 г.

6 7 7